GESCHICHTE DER RUSSISCHEN MONUMENTALKUNST ZUR ZEIT DES GROSSFÜRSTENTUMS MOSKAU

VON DEMETRIUS AINALOV



MIT 73 TAFELN UND
7 TEXTABBILDUNGEN

WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN UND LEIPZIG



Grundriß der slavischen Philologie und Kulturgeschichte

Herausgegeben

von

Reinhold Trautmann und Max Vasmer



Berlin und Leipzig 1933

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung

Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau

Von

Demetrius Ainalov

Mit 7 Textabbildungen und 73 Tafeln



Berlin und Leipzig 1933

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung

Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Die vorliegende „Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau“ ist der zweite Band einer vierbändigen „Geschichte der russischen Kunst“ von Professor Demetrius Ainalov.

Früher erschien „Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit“.

Archiv-Nr. 44 03 33

Druck von C. G. Röder A.-G., Leipzig

Inhaltsverzeichnis

Erstes Kapitel

Moskau

Nach der Zerstörung der südlichen und nordöstlichen Gebiete Rußlands durch die Tataren waren alle künstlerischen Bestrebungen im Lande ausgestorben. Alle Kräfte des Landes waren auf das eine Ziel gerichtet Mittel und Wege zu finden, um das fremdländische Joch abzuwerfen. In den Vordergrund dieser Bestrebungen tritt Moskau, das um diese Zeit im Leben Gesamtrußlands eine ganz außerordentliche Stellung eingenommen hatte. In Dmitrij Donskoj und dem Metropoliten Sergij Radonežskij fand das Moskauer Großfürstentum die geeigneten Männer, um eine offene Feldschlacht gegen die Heere Mamajs zu wagen. Die Siege der Jahre 1378 und 1380 bilden einen Wendepunkt in der Geschichte Rußlands, auf sie folgte eine Wiedergeburt des Landes und ein neuer Aufschwung im Kunstleben.

Die alten Traditionen der Architektur lebten noch fort, wenn auch in stark vereinfachten Formen. Die Bildhauerkunst kam zum Teil in sehr einfachem Fassadenschmuck zur Anwendung, zum Teil in Werken der Kleinkunst: in Gold- und Silberschmiedearbeiten, in Holz-, Steatit- und Elfenbeinschnitzereien.

Erst gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, zu der Zeit, als Europa den gewaltigen Aufschwung der Renaissancekunst erlebte, wurde in Moskau und im Moskauer Großfürstentum hier und da der Versuch gemacht, größere Steinkirchen zu bauen. Erhalten geblieben war die älteste Kunst des Landes, die Holzarchitektur, die denn auch der neuen Blütezeit der russischen Kunst zugrunde liegt. Die großartige schöpferische Arbeit bestand in einer allmählichen Russifizierung der in Vladimir-Suzdal' und zum Teil auch in Novgorod und Pskov ausgearbeiteten Bauformen. Die ältesten Kirchen Moskaus sind nicht vollständig erhalten, aber die unteren Teile der im Jahre 1272 vom Fürsten Daniil Aleksandrovič erbauten Kirche des Daniel-Klosters und die bis auf Mannes-

höhe erhaltenen Mauern der von Joann Kalita erbauten Erlöser-Kirche („Spas-na-Boru“) vom Jahre 1330 (Kreml), zeigen deutlich, daß die Moskauer Steinbaukunst eine direkte Fortsetzung der Architektur von Vladimir-Suzdal' war. Beide Kirchen sind aus weißem Haustein gebaut. Im Grundriß sind es Vierpfeilerbauten. Das kielartige mehrfach profilierte Portal der Erlöser-Kirche weist die für Vladimir typischen Formen auf[1]). Aber schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts kommt eine neue Richtung in den russischen Bauformen auf, die durch das Bestreben, die Formen der russischen Holzbaukunst nachzuahmen, charakterisiert wird. Die wichtigsten Denkmäler dieser Zeit sind vier fast gleichzeitig errichtete Kirchen, in denen alle charakteristischen Züge der neuen Richtung in der Steinbaukunst zutage treten.

Die Reihe dieser Bauten eröffnet die Mariä-Himmelfahrts-(Uspenskij-)Kathedrale in Zvenigorod von 1399, deren Typus noch gänzlich den Vladimir-Suzdal'schen Traditionen treu ist. Sie ist aus weißem Stein erbaut (Tafel 1a). Der Grundriß ist ein kubischer Kreuzkuppelbau. Die Kuppel ruht auf vier einfachen Bögen, die von vier an Wucht den Mauern nicht nachstehenden Pilonen getragen werden. Die halbrunden Apsiden sind mit Profilen mehrerer schlanker Säulen geschmückt. Von außen befinden sich an den Ecken Bündelsäulen mit Lotoskapitellen (Tafel 2b). An die Stelle des Arkaturfrieses tritt im Mittelteil ein schöner, aus dem selben Stein gemeißelter Fries, dessen Muster dreifacher Art ist. Ein ebensolches Band umgibt den oberen Teil der Kuppel und die Apsiden unter dem Dach. Die oberen Kielbögen entsprechen vollkommen denjenigen der Georgs-Kirche von Jurjev-Pol'skij. Die im Vergleich zu den älteren Kirchen ärmlichen Bauformen lassen russische Arbeit erkennen[2]).

In der (Savvino-Storoževskaja) Mariä-Geburts-Kirche in Zvenigorod, etwa um 1404 erbaut[3]) (Tafel 2a), finden wir denselben Ausschmückungsplan sowie eine gleiche, nach Osten verschobene Kuppel, doch wird hier zur Eindeckung des Gebäudes der Stufenbogen verwendet, der in Pskov und Novgorod vorkommt, in Vladimir dagegen bis zum 15. Jahrhundert gänzlich unbekannt ist. Die Verbindung der Bauarten von Pskov

[1]) Über die Mauerreste der Kirche des Archistrategos (Erzengels) Michael, der Kathedrale des Čudovo-Klosters, der Mariä-Geburts-Kirche u. a. siehe M. Krasovskij, Очерк истории Московского периода древне-русского церковного зодчества, S. 16—26. Moskau 1911.

[2]) Der Umstand, daß die inneren Pilonen und äußeren Pilaster einander nicht entsprechen, führte zur Annahme eines Umbaues des Kircheninnern. Vgl. Зодчий, 1875. — L. Dahl, Историческое исследование памятников русского зодчества, S. 133 u. Taf. 60. — A. Popov, Древности, Труды Моск. Арх. Общ., Bd. XI, S. 68 u. Taf. I—III.

[3]) A. Uvarov, Саввино-Сторожевский Монастырь. Древности, Труды Ком. по сохран. древних памятников, III, S. 7. 1909.

und Vladimir an einem und demselben Gebäude war durch das Bestreben jener Zeit hervorgerufen, die Kirche nach der Art der Holzkirchen zu krönen. Die Profile der Stufenbögen wurden mit acht Kielbögen bekleidet, und die Kirche bekam eine pyramidenförmige Krönung, die ganz wie in der Holzbaukunst, mit nach oben zu allmählich kleiner werdenden kielartigen tonnenförmigen Bedachungen geschmückt war. Das einfache Vladimirsche System der vier leichten die Kuppel tragenden Bögen war dem schweren, wahrscheinlich aus Serbien stammenden[1]) System der doppelten Stufengewölbe gewichen, deren Gewicht die Wände der Kirche übermäßig belastete. Die die Profile der Stufenbögen bekleidenden Kielbögen vermehrten, da sie aus demselben weißen Stein ausgeführt waren, noch mehr das Gewicht der oberen Gebäudeteile. Eine derartige Belastung von oben erforderte eine Vervollkommnung des Bausystems, und diese wurde durch Errichtung schräger Mauern erreicht, die an ägyptische Pilonen erinnern.

Der hübsche Gürtel hat fast dieselben Formen wie derjenige der Uspenskij-Kirche. Er nimmt die Stelle des früheren Arkaturfrieses ein und umgürtet die oberen Teile der Apsis und der Kuppel[2]) (Tafel 1b).

Die Dreifaltigkeitskathedrale der Troice-Sergijevskaja Lavra vom Jahre 1422 (Tafel 3a) weist in fast genauer Wiederholung alle die eigenartigen Züge der Uspenskij-Kirche auf, so daß die Annahme gestattet ist, daß beide Kirchen von einer und derselben Baumeisterschule herrühren. Die Silhouette der Kathedrale, der dreifache ornamentale Fries (Tafel 3b), die kleinen Kielbögen der Eindeckung, die auf Stufenbögen ruhende, nach Osten verschobene Kuppel, die mehrfach gegliederten Portale, alles weist auf dieselbe Schule hin. Die Mauern dieser Kirche bilden eine schräge Linie mit einer deutlich wahrnehmbaren Senkung um 36 cm. Die Ecksteine weichen um $^1/_2$ cm vom rechten Winkel ab, weisen aber dabei eine sehr genaue flache Bearbeitung auf[3]).

---

[1]) N. Brunov, К вопросу о ранне-московском зодчестве. Труды Секции Арх. Института. Ранион IV, S. 104. 1929.

[2]) Dahl, Московская ранняя архитектура. Зодчий 1875, S. 133; vgl. die Tafeln, Зодчий 1875, 1876.

[3]) N. Brunov, Собор Саввино-Сторожевского Монастыря близ Звенигорода. Труды этнограф.-археол. Музея И. М. Г. У., 1826. 18—20.

Ich habe im Jahre 1928 festgestellt, daß die soeben angegebene Senkung um 36 cm nur auf den 9,2 m hohen Teil der Mauer vom oberen Karnies bis zum unteren Sockel entfällt. Der Sockel, dessen Höhe 2 m beträgt, ist zum Teil vom Erdboden bedeckt. Nach der ganzen Höhe der Kirche bemessen, dürfte daher die Senkung beträchtlich größer sein. Die Mauern haben sich unter der Last der oberen Teile fast um 3 cm nach außen verschoben. Außerdem habe ich festgestellt, daß die Stufenbögen aus weißem Stein gearbeitet und erst im 18. Jahrhundert der Wärme wegen mit Backstein bedeckt worden sind. Im Herbst 1928 wurde das Fundament 1,90 m tief bloßgelegt und an ihm die gleiche Senkung wahrgenommen.

Die jüngste Kirche dieser Reihe ist die spätestens 1434 erbaute Dreifaltigkeits-(Troickij-)Kathedrale (Tafel 4a) der Stadt Aleksandrovo[1]). Sie ist im Innern ein Vierpfeilerbau und hat eine Kuppel auf Stufenbögen[2]). Das sich längs der Wände und über die Kuppel hinziehende Band bildet eine beinahe vollständige Wiederholung der an den oben besprochenen Kirchen befindlichen Bänder (Tafel 4b). Über den äußeren Pilastern der Fassaden befinden sich prächtige, durch schöne Schnitzarbeiten bemerkenswerte Kapitelle. Die Mauern weisen die gleiche Senkung[3]) auf, wie wir sie an der Dreifaltigkeitskathedrale der Troice-Sergijevskaja-Lavra beobachtet haben.

Mit diesen Kirchen beginnt ein neues Kapitel in der Geschichte der russischen Baukunst des 15. Jahrhunderts. Die Mariä-Geburts-Kirche des Ferapontov-Klosters vom Jahre 1500 ist von demselben Bautypus. Weiterhin wurden wieder einige Details geändert. So ist in der soeben erwähnten Kirche das geschnitzte Steinband durch einen farbigen Terrakottafries, der Haustein durch Backsteine ersetzt. Die „Rizopoloženskaja"-Kirche im Moskauer Kreml wurde im Jahre 1487 von Baumeistern aus Pskov erbaut. Unmittelbar über dem schmalen geschnitzten Band befindet sich ein aus Terrakottapfeilern mit Zahnschnitt gebildeter Fries. Oben haben die Mauern Kielbögen. Die Apsiden sind nach Pskover Art mittels einer Reihe kielartiger Arkaden gegliedert. Diese Kirche ist nur zur Hälfte aus weißem Stein. Der ganze obere Teil bis zum Band ist umgebaut, wozu Backsteine verwendet wurden. Das schmale Band ist aus farbiger Terrakotta.

Das letzte Entwicklungsstadium dieses Übergangstyps, der das Bestreben bekundet zu den prächtigen Formen der Holzbaukunst überzugehen, zeigt die Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml, die, gleichfalls von Pskover Baumeistern herrührend, in den Jahren 1484 bis 1489 erbaut wurde, wozu das alte Steinfundament einer früher an derselben Stelle befindlichen Kirche verwendet wurde (Tafel 5a).

In dieser Kirche sehen wir den für Vladimir charakteristischen Vierpfeilerbau in Verbindung mit Stufenbögen oben. Die kielartigen, tonnenförmigen Bedachungen, die so viel zur Verzierung der Oberteile beitragen, haben sich vollständig erhalten. Die Apsiden sind halbrund und haben den gleichen Durchmesser wie die Kuppel, was der Silhouette

---

[1]) V. Suslov, Памятники др.-русск. зодчества, Lief. IV, Bl. 4.

[2]) Die vier kleinen Kuppeln, die auf der Tafel 4a zu sehen sind, sind neu.

[3]) Die Kirche ist ganz mit Backstein ausgelegt, die Kuppel gleichfalls. Die Mauern sind aber aus weißem Stein, wie ich mich im Jahre 1928 selbst überzeugt habe. Die Kellerräume, auch ganz aus weißem Stein, werden von mächtigen Kontreforcen aus Backstein gestützt. s. Nekrasov, Древние Подмосковные ... S. 7—9. — Ders., Московское каменное зодчество до Аристотеля Фиоравенти, S. 7, Anm. 1. Moskau 1916.

dieses Gebäudes eine an die Kirchen von Vladimir gemahnende Schönheit verleiht. Der Tradition gemäß sind Wände und Kuppel mit einem Arkaturfries geschmückt, die Details des Schmuckes erinnern aber an Pskov. Die Kirche ist ganz aus Backstein erbaut, und nur der untere Sockel am Fußboden hat das schöne Profil des alten steinernen Unterbaues.

Der für Vladimir charakteristische Stil der Steinbaukunst wurde zum Ausgangspunkt für die neue Bauart. Den Beinamen „Belokamennaja“, „Stadt von weißem Steine“, erhielt Moskau auf Grund seiner vielen weißen Steinkirchen, späterhin trat aber die Hausteintechnik gegen den Backsteinbaustil zurück, und dieser letztere war es, durch den sich der Übergang der Architektur zu den volkstümlichen Formen der Holzbaukunst vollzog. Nach der Befreiung vom Tatarenjoch hatte Moskau trotz des gewaltigen politischen Aufschwungs, der nun eintrat, keine guten einheimischen Baumeister aufzuweisen. Es wurden daher Ausländer ins Land berufen, welche den Russen die im Laufe der 200 Jahre der Tatarenherrschaft abhanden gekommenen technischen Kenntnisse der Kirchenbaukunst beibrachten. Die ausländischen Meister konnten sich in den schöpferischen Drang des Landes, der den reichen Formen der Holzarchitektur zustrebte, nicht hineinfinden, und die von ihnen errichteten Kirchen haben bloß erzieherischen und belehrenden Wert. Die russische Architektur ging ihre eigenen Wege. Ihre künstlerischen Ideale offenbaren sich in einer neuen, durch den Übergang zum Backsteinstil charakterisierten Erscheinungsform der russischen Baukunst, wobei Werksteine nur in besonderen Fällen aus technischen Rücksichten zur Verwendung gelangten.

Ivan III., der das politische Ansehen Moskaus hob und das Land vom Tatarenjoch befreite, mit einer Paläologentochter vermählt, die westeuropäische Sitten und okzidentalischen Kunstgeschmack mitbrachte, hatte den Wunsch, die alte von Ivan Kalita errichtete Kathedrale durch eine neue prunkvolle Mariä-Himmelfahrts-(Uspenskij-)Kirche zu ersetzen (Tafel 5b). Zur Errichtung dieses Bauwerkes wurden die besten russischen Baumeister herangezogen, dem starken Erdbeben vom Jahre 1472 konnten die Mauern aber trotzdem nicht standhalten, und die Kirche stürzte ein. Nun wurde der berühmte Mailänder Aristoteles Fioraventi eigens aus Italien berufen, und dieser baute die Kirche in den Jahren 1475—79 wieder auf. Um ein abermaliges Einstürzen der Kirche zu verhüten, vertiefte er den Unterbau bis zu 4 m und verstärkte ihn durch dicke Eichenstämme, die er in die Gruben einrammen ließ. Er baute die Kirche auf italienische Art mit Verwendung des Raumstiles[1]), verband die Mauern und Bögen miteinander mittels Eisenbalken und führte, um

[1]) Karl Woermann, Geschichte der Kunst II, 349, 381.

den Druck von oben zu vermindern, die Gewölbe aus dünnen leichten Backsteinen auf, die in einer von ihm selbst begründeten Ziegelbrennerei verfertigt wurden. Die Gewölbe ausgenommen, ist die ganze Kirche aus Werkstein und ihr ganzer Bautypus von der Uspenskij-Kathedrale zu Vladimir übernommen, wohin Aristoteles zu Studienzwecken entsendet wurde. In ihren allgemeinen Grundzügen wie auch in ihren Details stellt die von ihm erbaute Uspenskij-Kirche einen altertümlichen Bau von Vladimir-Suzdal'schem Stil dar. Ihre schweren, wuchtigen Formen sind hart und ziemlich niedrig, denn Aristoteles verwendete nur romanische Halbkreisbögen, nirgends aber Stufen- oder Kielbögen. Die kubische Form, die Mauerlegung aus weißem Stein und die fünf Kuppeln der Vladimirschen Architektur wurden beibehalten und die Wände mit einfachen Arkaturfriesen mit Säulen über Mauerverdickungen geschmückt. Die eigentlichen Arbeiten wurden von russischen Meistern ausgeführt. Aristoteles unterwies sie in der Kalkzubereitung, brachte ihnen das Ziegelbrennen bei sowie die Art der Verwendung von Eisenbalken, welche es ermöglichten, die Bogenöffnungen auseinanderzuschieben, und lehrte sie den geeigneten Erdboden für die Fundamentlegung zu finden. Auch machte er sie mit mechanischen Vorrichtungen zum Heben und Befördern von Lasten bekannt. Alle diese technischen Kenntnisse liegen dem neuen russischen Baustil zugrunde. Die Uspenskij-Kirche des Aristoteles hängt noch eng mit den alten Formen der russischen Architektur von Vladimir zusammen, aber die hier angewandte Technik war für die russischen Meister etwas Neues, und die benachbarte Verkündigungskirche, welche einige Jahre später von Meistern aus Pskov erbaut wurde, zeigt uns die Wege, welche die nationale russische Baukunst von nun an einschlug.

Eine nicht weniger interessante Kirche des Moskauer Kreml ist die im Jahre 1509 vom Mailänder Alevisio Nuovo erbaute Erzengel-(Archangelskij-)Kathedrale (Tafel 6a). Diese Kirche stellt in Hinsicht auf Grundriß und Fünfkuppelkrönung eine fast vollständige Wiederholung der Uspenskij-Kirche des Aristoteles dar. Ihre Wände sind in der Mitte durch ein Band gegliedert, oben zeigt sie eine Reihe halbbogenförmiger Gewölbeprofile, aber wiedergegeben sind hier diese alten Formen in der Ausdrucksweise reifer Renaissancekunst. Die Fassadenformen sind im Stile eines zweistöckigen italienischen Palazzo gehalten, obgleich das Innere der Kirche nicht in Stockwerke eingeteilt ist. Das Gebäude ruht auf einem hohen Sockel aus weißem Stein, dessen gleichmäßige und solide Formen durch einfache Quadrate belebt werden. Das Untergeschoß hat die Form von Arkaden, welche einen festen Unterbau für das hübsche Obergeschoß abgeben. Dieses ist in viereckige, von Muscheln gekrönte Tympane eingeteilt, über denen

jonische Rosetten angebracht sind. An der Westfassade sind die Scheitel der Arkaden mit jonischen Akroterien geschmückt. Die Asymmetrie der Fassadenflächen findet darin ihre Erklärung, daß die Pilaster der Mauern den inneren Pilonen, die nach Osten verschoben sind, entsprechen: infolgedessen liegen die Kuppeln auch mehr nach Osten. Die Fassadenformen weisen einerseits nach dem Venedig des 15. Jahrhunderts[1]), anderseits nach Mailand und selbst nach Florenz. Nach Entfernung des Fassadenstückes stellte es sich heraus, daß die nach außen vorspringenden Teile, Gesimse, Kapitelle, Bögen und Muscheln aus weißem Stein, die Mauern aber aus rotem Backstein verfertigt sind, wodurch sie an die roten Mauern und weißen Einfassungen der Certosa in Pavia erinnern[2]). In den Berichten über die Berufung des Alevisio Nuovo nach Moskau heißt es, daß er sich unter den in Mailand und Venedig gedungenen Baumeistern befand[3]). Jedenfalls bezeugen die Formen der Erzengelkathedrale, daß ihr Schöpfer mit der Formensprache der norditalienischen Architektur des 15. Jahrhunderts wohl vertraut war. Diese von Alevisio erbaute Kirche steht noch weiter abseits von der allgemeinen Bewegung der russischen Baukunst des 16. Jahrhunderts als die Uspenskij-Kathedrale des Fioraventi, und doch gaben die italienischen Formen der Fassadengliederung einige Motive her, welche von der Baukunst der nun folgenden Blütezeit der russischen Architektur übernommen wurden. Wir werden sie an verschiedenen Stellen unter den komplizierten Formen der Moskauer Architektur zerstreut wieder antreffen. Dem nach Abwerfung des Tatarenjochs neuerwachten Nationalbewußtsein schwebten aber andere Formen von alter Schönheit vor, die sich in der Holzbaukunst erhalten hatten. Mit der europäischen Technik ließ sich nun leicht ein Weg finden, diese Formen der Holzarchitektur auf den neuen Backsteinbaustil zu übertragen.

Literatur. M. Krasovskij, Очеркъ исторіи московского періода древнерусского церковного зодчества. Moskau 1911. — Зодчий, Архитектурный и художественно-техническій журналъ 1875—1877. — A. Nekrasov, Древние подмосковные: Александрова Слобода, Коломенское, Измайлово. Moskau 1923. — Ders., Московское каменное зодчество до Аристотеля Фіоравенти. Moskau 1916. — I. Šervinskij, Венеціанизмы Московскаго Архангельскаго Собора. Московскій Меркурій. Moskau 1917. — N. Brunov, Собор Саввино-Сторожевского монастыря близъ Звенигорода. Труды этнографо-археологическ. Музея I. M. T. Moskau 1926. — Ders., Die frühmoskowitische Baukunst. Zeitschr. f. Geschichte der Architektur, Bd. VIII, Nr. 3. — F. Gornostajev, Раннее зодчество эпохи расцвѣта Москвы. — I. Grabař, Исторія русскаго искусства II, 5—12.

---

[1]) S. Šervinskij, Венецианизмы Московского Архангельского Собора. Sonderabdruck aus d. Ztschr. Московский Меркурий. Moskau 1917.

[2]) Karl Woermann, Geschichte der Kunst II, Taf. 51.

[3]) Karamzin, История Гос. Росс., Bd. VI, Anm. 104.

Zweites Kapitel

Die Holzarchitektur

Die russische Holzarchitektur spiegelte noch vielfach den heidnischen Schönheitsbegriff wieder. Sie umgab das Leben in den waldreichen russischen Ebenen mit solchen Formen, die von dem nach Rußland eingedrungenen byzantinischen Bausystem nicht vernichtet werden konnten. Lange währte das Ringen, es endete aber schließlich mit der Wiederbelebung der heidnischen Schönheit. Das Bausystem der Holzarchitektur — ein Werk vieler Jahrhunderte — zersetzte den byzantinischen Bautyp, erweiterte und veränderte das eigentliche Wesen der byzantinischen Bauart und verwarf ihr einfaches, streng logisches Ideal, um es durch einen vorher ungeahnten Formenkomplex von ganz merkwürdigen Kombinationen zu ersetzen. Die Formensprache dieser Holzepopöe ist streng und logisch und kommt in einem vollständig ausgearbeiteten bautechnischen System zum Ausdruck. Die Berichte der alten Chroniken sowohl wie die auf uns gekommenen Holzkirchen selbst zeugen von der Ausbildung zweier allgemeiner Grundsätze: Erhabenheit und Schönheit der nach oben strebenden Kirchenformen. Beides kam in der Bildung von ganz besonderen Silhouetten der sehr hohen Gebäude zum Ausdruck und führte dazu, daß bei Kombinierung verschieden geformter Krönungen ganz bestimmte Normen eingehalten wurden.

Einer der ersten Charakterzüge der alten Holzarchitektur ist die auch von der alten Chronik hervorgehobene Vorliebe für komplizierte Krönungen. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts (989) entsteht in Novgorod, dem Lande der Zimmerleute, die eichene Kirche der hl. Sophie mit dreizehn Kuppeln. Diese Menge von Kuppeln spricht dafür, daß das Bausystem um diese Zeit schon eine beträchtliche Reife erlangt hatte. Die dreizehn Kuppeln stellen die einfachste christliche Symbolik dar: damit werden Christus und die zwölf Apostel versinnbildlicht. Dieselbe Symbolik lebte 30 Jahre später in dem Backsteinbau der Sophienkirche in Kiev wieder auf. Das goldkuppelige Michaelskloster hatte fünfzehn Kuppeln, obgleich das gegenwärtige Gebäude, nach seiner Architektur zu urteilen, nur eine einzige Zentralkuppel haben konnte. Die Baukunst des byzantinischen und orientalischen Christentums kennt keine solchen vielkuppeligen Kirchen, aber in den auf uns gekommenen Kirchen Nord- und Südrußlands ist dieser Charakterzug der Holzarchitektur klar ausgedrückt.

Eine andere von den Chroniken hervorgehobene Eigentümlichkeit der Holzbaukunst ist ihre „erstaunliche Schönheit und Größe“. Im Jahre 1160 brannte die Holzkirche von Rostov nieder, die, wie der

Chronist schreibt, „wunderbar und groß war und die ihresgleichen weder hatte, noch haben wird“[1]). Nicht weniger schön war die Kirche Johannes des Täufers in Rostov, die im Jahre 1211 einer Feuersbrunst zum Opfer fiel. Sie hatte fünfundzwanzig Ecken, also eine Silhouette, die zum Unterschied vom byzantinischen Typ recht kompliziert war. Diese allgemeinen Hinweise werden manchmal des Näheren detailliert. Es gab viereckige, runde und kreuzförmige Kirchen. Als viereckiges Baugehäuse oder Klet' (eigentlich „Speicher“) wurden basilikaähnliche Kirchen, allerdings ohne Säulen im Innern, bezeichnet. Der Ausdruck Klet' wurde gangbar, und der Pilger Daniel, der nach Palästina wallfahrtete, nennt so die Basilika von Bethlehem. Der Rundbau war in der Holzarchitektur ein Achteck. Sein hohes Alter unterliegt keinem Zweifel. In den altrussischen Quellen wird er zuerst im Jahre 1290 erwähnt, als in Ustjug die runde Verklärungskirche erbaut wurde, welche 1397 und dann wieder 1490 abbrannte, beide Male aber in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt wurde[2]).

Die kreuzförmige Kirche erscheint in zwei Varietäten: bei der einen bildet der zentrale Teil des Grundrisses ein Quadrat, bei der anderen ein Achteck. Beide gehen auf sehr alte Formen der kreuzförmigen Kirche zurück, beide Typen waren als Varietäten schon seit langer Zeit bekannt. Die erste Varietät weist den Grundriß des Unterbaues auf, den wir von der Apostelkirche in Konstantinopel her kennen, die zweite geht auf das Oktogon der Gregoriuskirche zu Nissa oder auf die Kirche Simons des Styliten von Kalat Seman[3]) zurück. Die Apostelkirche hatte fünf Kuppeln. Diese fünf Krönungen, allerdings von ganz anderen Formen, wiederholen sich auch bei den russischen Holzkirchen. Es ist anzunehmen, daß die kreuzförmigen Kirchen der Holzarchitektur gewissen alten Bautypen nachgebildet wurden, und daß der Typus der kreuzförmigen Kirche in der alten russischen Architektur überhaupt vorherrschte. Neben diesen einfachsten Grundtypen von Holzkirchen gab es noch einen besonderen Bautypus, der aus mehreren durch einen gemeinsamen Grundriß miteinander verbundenen Einzelbauwerken bestand und daher als „Gruppentypus“ bezeichnet werden kann. Dieser letztere Bautypus weist in bezug auf Gesamtkonzeption und Gruppierung der einzelnen Gebäude solche Freiheiten auf, wie sie der Steinarchitektur völlig unbekannt sind. Der Gesamtgrundriß dieses Bautypus enthält bisweilen nicht weniger als neun miteinander verbundene Einzelkirchen.

---

[1]) Laurentius-Chronik s. a. 1160.

[2]) Karamzin, История Гос. Росс. VI, Anm. 629. — I. Zabelin, Русское Искусство, S. 101—103.

[3]) Ch. Diehl, Manuel, 2. Aufl., S. 36. — J. Strzygowski, Kleinasien, S. 71, Abb. 62, S. 161, 185. Leipzig 1913.

In den Grundrissen der Holzkirchen wurden die byzantinischen Kirchenbauten nachgeahmt, die Außenformen dagegen, sowie die Form der Krönungen weichen vollständig von den Traditionen der Steinbaukunst ab und stellen eine besondere Gattung rein architektonischer Gebilde dar, welche eine spezifische Eigentümlichkeit der Holzarchitektur sind. Leicht und ungezwungen entwickelte die Holzbaukunst ihre eigenen Methoden, mittels derer die verschiedenartigsten Krönungen dazu verwendet wurden, um die komplizierten pyramidenförmigen Silhouetten der Kirchengebäude zu gestalten. Hier vor allem zeigte sich die hohe Entwicklung ihrer viele Jahrhunderte alten Technik und die rein architektonische Auffassung der Behandlung der Baumassen, der Luft und des Reliefs der Profile. Aus der einsam auf dem würfelförmigen Baukörper der Steinkirche ruhenden Kuppel entwickelten sich in der Holzbaukunst zahlreiche Krönungen von mannigfachsten Formen. Mächtige vielseitige Zeltdächer krönten die hölzernen Baukörper. Daneben entstanden die hohen pyramidalen Bedachungen in Form eines zugespitzten Zeltes oder eines schweren „Kubus". Pyramidal abgestufte und runde Formen wechseln miteinander ab. Es entsteht die Kirchensilhouette mit siebzehn und einundzwanzig Krönungen — einem ganzen Gerüst märchenhafter Bedachungen, die jeder Vorstellung von byzantinischem Bausystem widersprechen. Die Anwendung verschiedenartiger Formen der Krönungen wurde aber gewissen Normen unterworfen und gibt die Schönheit der Holzbauwerke in eigentümlicher Weise wieder.

Holzgebäude erreichen selten ein hohes Alter. Die Chroniken sind voll von Berichten über niedergebrannte Kirchen und sonstige Gebäude, über Holzhäuser, die ihres Alters wegen einzustürzen drohten, und doch haben sich einige Holzkirchen sogar aus dem 15. Jahrhundert erhalten; von anderen alten Kirchen finden wir Abbildungen in den Berichten von Palmquist (1674) und Meyerberg (1661), in alten russischen Handschriften mit Miniaturen, auf Ikonen usw.[1]).

Viereckige Kirchen. Die ältesten erhaltenen Holzkirchen dieser Art sind sehr hoch. Die Form ihrer Bedachungen hängt mit der viereckigen Masse des Baukörpers zusammen, die von Osten und Westen zwei viereckige, Altarraum und Vorhalle bildende Anbauten hat. Die Kirche des hl. Georg im Gouvernement Olonec (1493) ist ein hohes, intensiv in die Höhe strebendes Gebäude. Die Bedachung ist keilförmig und dreifach abgestuft. Altarraum und Vorhalle haben gleichfalls keilförmige Dächer. Das Hauptdach ist von einer

---

[1]) Зодчий, 1877, Nr. 2, Bl. 51—52, Abb. 2. — Desgleichen, Изв. Археол. Ком. Bd. 57, S. 136, Abb. 72.

schönen Zwiebelkuppel mit Kreuz, einer Nachahmung kleiner Kuppeln, ohne jegliche konstruktive Bedeutung gekrönt. Der seitliche Anbau, der den Genuß der Silhouette der Kirche stört, stammt aus dem 17. Jahrhundert.

Eine andere, spätere Kirche dieser Art (1644), ebenfalls im Gouvernement Olonec, die Epiphanias-(Bogojavlenije-) Kirche des Dorfes Jelgom, weist etwas veränderte Formen auf (Tafel 6b). Ihre unteren Teile sind breit und mächtig, aber nicht hoch, dagegen sind die keilförmigen Bedachungen des mittleren Quadrates und des Altarraumes steil und hoch nach oben gerichtet. Wir sehen hier eine wichtige Eigentümlichkeit der Holzbaukunst: Die Dächer des mittleren Baukörpers und des Altarraumes sind von je einer Zwiebelkuppel mit Kreuz gekrönt. Die Fenster befinden sich alle in gleicher Höhe. Ihre oberen Teile sind, den spitzen Dächern entsprechend, mit zwei abschüssigen Frontonen geschmückt. Wie in der anderen soeben besprochenen Kirche sind die Kreuze den Hauptflächen des Gebäudes parallel, in der Richtung von Westen nach Osten angebracht. Die einzelnen Kirchenteile sind in der Weise miteinander verbunden, daß sie eine geschlossene Gesamtsilhouette ergeben. Die auf einem starken Unterbau stehenden keilförmigen Bedachungen sind gen Himmel gerichtet. Der finstere Eindruck, den diese Kirchen hervorrufen, wird durch die gefällig mit einem Schuppenmuster geschmückten Zwiebelkuppeln gemildert.

Einen anderen weniger finsteren Anblick bietet die Kirche von Malaja Šalyga im Gouvernement Olonec (17. Jahrhundert) (Tafel 7b). Sie hat ebenfalls zwei Anbauten für Altarraum und Refektorium an der Westseite, doch treten hier die Wände reliefartig hervor und lassen die architektonische Bedeutung jedes einzelnen Anbaues im unteren Teil der Kirche deutlich zutage treten. Über dem mittleren Teile der Kirche befindet sich ein mächtiges Oktogon welches den Übergang zur oberen achtabschüssigen Bedachung, dem sogenannten „Zeltdach", bildet. Letzteres ist von einer Zwiebelkuppel mit Kreuz gekrönt. Die Übergänge von einer Bauform zur anderen werden scharf durch breite hervortretende Gesimse bezeichnet. Die kielartige tonnenförmige Bedachung des Altarraumes entspricht der Form der Zwiebelkuppel; die Reihe der in gleicher Höhe angebrachten Fenster sowie das obere Fenster des mittleren Gebäudeteiles folgen den Linien der Gesimse. Die Schlichtheit und Mannigfaltigkeit der Formen der sich hoch nach oben erhebenden Silhouette, das Bestreben, das Relief der Wände hervortreten zu lassen, endlich die Übereinstimmung aller Formen untereinander, alles ergibt eine rein architektonische, in ihren Linien klare Schönheit der Gesamtkonzeption.

Noch einheitlicher sind die Bedachungen zweier auf uns gekommener Kirchen in Počozero (1700) (Tafel 7 a). Ihre authentisch alten Formen gestatten, uns die Einzelheiten der Silhouette der soeben besprochenen Kirche zu vergegenwärtigen. Die erste dieser Kirchen ist von einem Zeltdach gekrönt, das sich auch hier über einem auf einem viereckigen Unterbau ruhenden Oktogon erhebt. Der Altarraum hat hier gleichfalls eine tonnenförmige Bedachung, von einer Zwiebelkuppel gekrönt, die bei der Kirche von Malaja Šalyga nicht erhalten ist. Die Form der Zwiebelkuppel entspricht der kielartigen Bedachung des Altarraumes. Die weit nach außen vorstehenden Gesimse und die reliefartig hervortretenden, Wände sind die gleichen wie in der vorhergenannten Kirche. Die andere- in einiger Entfernung von der ersten stehende Kirche hat statt des Zeltdaches eine kielartige tonnenförmige Bedachung, und eine ebensolche Tonne krönt den Altarraum. Diese Wiederholung kielartiger Bedachungen verleiht der Kirche etwas Einheitliches. Die reliefartig hervortretenden Wände bringen dagegen noch mehr Mannigfaltigkeit in die Gestalt der Gebäudesilhouette. In etwas weiterer Entfernung sieht man das hohe Zeltdach eines turmartigen Glockengerüstes. Der ganze Gebäudekomplex ist bemerkenswert wegen der Einheitlichkeit der architektonischen Gesamtkonzeption. Zwei hohe Zeltdächer erheben sich zu seiten der mittleren Kirche. Die Wiederholung kielartiger Formen über den Altarvorsprüngen, die von gleicher Höhe sind, bringt Harmonie in die Gesamtmasse des Baukomplexes. Das Relief der Wände zeigt das Bestreben, Licht und Schatten hervortreten zu lassen, die Gesimse bilden deutliche Scheidelinien zwischen den verschiedenen einander ablösenden Formen, von denen jede einen besonderen künstlerischen Gedanken widerspiegelt. Die Luftsilhouette des ganzen Komplexes trägt den Stempel einer einheitlichen Schöpfung, bei der bewußt von der Anbringung eines dritten Zeltdaches im Zentrum abgesehen worden ist.

Noch interessanter ist die Dreifaltigkeitskirche in Lampožna (1781; Tafel 8 b und c). Hier sind die komplizierten Formen der Bedachungen vollkommen der Luftsilhouette angepaßt. Der ganz glatte Wände aufweisende Baukörper der Kirche hat zwei an die viereckige Zentralanlage angebaute fünfseitige Apsiden und an der Westseite eine ziemlich niedrige Vorhalle. Beide Apsiden haben kielartige tonnenförmige Bedachungen und Zwiebelkuppeln mit langen Schuppenhälsen. Der viereckige Zentralbau ist von zwei sich kreuzenden kielartigen Tonnendächern bedeckt, über deren Kreuzungsstelle ein mäßig hohes Zeltdach mit Zwiebelkuppel errichtet ist. Die Abschnitte der sich kreuzenden Tonnendächer sind auch von Zwiebelkuppeln gekrönt. Die Gesamtkonzeption der sieben Krönungen ist in eine völlig klare Pyramidenform eingeschlossen. Der einheitliche Gesamteindruck, den die Luftsilhouette der Kirche hervorruft,

wird durch die symmetrische Verteilung gleicher Formen an den Seiten des achtabschüssigen hohen Zeltdaches erreicht. Die kielartigen Formen der Tonnendächer harmonieren mit der Form der Zwiebelkuppeln. Alle die diese Formen krönenden Kreuze befinden sich in einer Fläche; eine Zwiebelkuppel hat im Laufe der Zeit ihr Kreuz eingebüßt. Ein Grundzug der Holzarchitektur, jede einzelne Bedachung mit einer Zwiebelkuppel zu krönen, kommt hier klar zur Entfaltung. Dieses komplizierte und doch in seiner schlichten Schönheit einfache System von Bedachungen erhebt sich über den gewaltigen, gleichmäßigen und finsteren Mauerwänden des Unterbaues. Der Grundriß der Kirche ist insofern interessant, als im Innern des mittleren Vierecks ein Pfeiler errichtet ist, der die Kirche in zwei Teile, d. h. in zwei miteinander verbundene Kirchen mit je einem Altarraum teilt.

Die Formen der viereckigen Kirchen variieren wie ihre Bedachungen. Der Grundriß der kleinen Kapelle des hl. Georg im Gouvernement Vologda (18. Jahrhundert) stellt ein einfaches Viereck dar. Das hübsche Schutzdach über dem Eingange und das mit Schuppen geschmückte und nach rechts, zum Altar hin, verschobene kleine Zeltdach sind die einzigen typischen Formen ihrer einfachen Silhouette. Das Zeltdach erhebt sich über einem niedrigen, auf einem flachen Postament ruhenden Achteck. Die mit den Kanten des Zeltdaches und des unteren Baues harmonierende achtkantige Zwiebelkuppel, die gezackten Gesimse oben und an der Freitreppe, endlich die einfache, die Formen der Zwiebelkuppel nachahmende Schnitzarbeit an den Pfeilern unter dem Schutzdach zeigen eine einheitliche Durchführung des dekorativen Stiles. Die in gleicher Fläche angebrachten Kreuze beschließen harmonisch das Ganze. Die nicht ganz symmetrische Lage des Zeltdachs erscheint hier nicht störend, da sie den gespannten Eindruck der Gesamtsilhouette mildert.

Die Zeltdächer der viereckigen Kirchen schließen andere Formen der Bedachungen keineswegs aus. Die Himmelfahrtskirche in Kušereka (Gouv. Archangelsk, 1669) hat einen sehr hohen turmartig in die Höhe strebenden Baukörper, über dem sich der sogenannte „Kubus" (Würfel) mit den fünf Krönungen erhebt, die in den bizarren Formen der Holzarchitektur die fünf Kuppeln der steinernen Kirchen nachahmen. Die weit hervortretenden Zackengesimse bilden die Basis für den niedrigen vierseitigen Kubus mit ausgeschweiften Seiten, der von einer großen Zwiebelkuppel gekrönt ist. Vier kleinere Zwiebelkuppeln befinden sich an den Ecken des Kubus, wo sie über den Kreuzungspunkten von je zwei kleinen kielartigen Tonnendächern angebracht sind. Diese Zwiebelkuppeln sind nicht so gefällig und spitz wie sonst, sondern breiter und niedriger, wodurch sie den schweren

Formen des Kubus besser angepaßt erscheinen. Kirchen dieser Art werden ziemlich oft angetroffen. Die des hl. Clemens im Dorfe Koži (Gouv. Archangelsk, 18. Jahrhundert) stellt in Hinsicht auf Typus und Bauformen eine Wiederholung der Kirche in Kušereka dar. Eine ähnliche Kirche wurde im Jahre 1675 auch in Čekujevo erbaut[1]).

Auch noch kompliziertere Bedachungen kommen vor. Die Dreifaltigkeitskirche des Dorfes Pomjalovskoje (Gouvernement Leningrad) vom Jahre 1694 hat gegenwärtig fünf Zwiebelkuppeln über dem mittleren Teil und eine sechste über dem Altarraum[2]). Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich über den drei Anbauten auch Zwiebelkuppeln befanden, und daß die Kirche somit im ganzen von neun Kuppeln gekrönt war. Die Kirche des Dorfes Kiži (Gouvernement Olonec) aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts hat schon neun Zwiebelkuppeln (Tafel 8a). Auf dem viereckigen Baukörper steht ein Achteck, das von einem achtabschüssigen Zeltdach bedeckt ist. In der Mitte des Zeltdaches ist wiederum ein Achteck angebracht, das von einer großen Zwiebelkuppel gekrönt ist. Ringsherum stehen acht kleinere über eben solchen Achtecken errichtete Zwiebelkuppeln. Die Einheitlichkeit der Formen wird dadurch erreicht, daß alle oberen Achtecke der Form des unteren angepaßt sind. Die Luftsilhouette nähert sich auch hier der Pyramidenform.

Der neue Typus der Bedachung ist mehrstöckig. Die unten quadratische Kirche Johannes des Täufers in Kandalakša (Gouv. Archangelsk, 1786) hat eine mehrstöckige Bedachung aus sich abwechselnden pyramidenförmig verteilten Achtecken und Quadraten. Das oberste Achteck ist von einer breiten etwas platt gedrückten Zwiebelkuppel gekrönt, deren Form mit den schmalen und niedrigen Stockwerken der Pyramide in Einklang gebracht ist.

Eine andere interessante Art mehrstöckiger Bedachung finden wir an der Heiligengeistkirche (Svjato-Duchovskaja) im Gouvernement Archangelsk (1782). Hier hat das Achteck eine pyramidenförmige Bedachung, die aus mehreren nach oben zu kleiner werdenden achtseitigen Würfeln (Kubus) besteht. Die den obersten Würfel krönende achtkantige Zwiebelkuppel gibt der Pyramide einen harmonischen Abschluß. Diese Art der Bedachung erinnert stark an die Barockformen der südlichen ukrainischen Architektur und ist von den Einwanderern aus dem Süden hierher importiert worden. Sie scheint eine der später aufgekommenen Formen der Bedachung zu sein, denn

---

[1]) Изв. Археол. Ком., Bd. 36, S. 49, 50; Bd. 41, Abb. 36, 37 u. 39 (Kirche von Čekujevo).

[2]) Изв. Археол. Ком., Bd. 34, S. 50, Abb. 32.

unter ihr ist ein aus älterer Zeit stammendes achteckiges Zeltdach aufgedeckt worden.

Wir können unsere Betrachtung über diese Art mehrstöckiger Bedachungen mit der reizvollen Kapelle des Dorfes Lichačovo (Gouv. Tveŕ, 1750) beschließen. Das zweiabschüssige Dach dieses länglichen Gebäudes ist von einem breiten niedrigen Achteck mit achtabschüssigem Dach gekrönt, auf dem ein ähnliches nur kleineres Achteck mit einer schönen Zwiebelkuppel und Kreuz steht. Diese Kapelle hat große Ähnlichkeit mit der oben beschriebenen Georgskapelle des 17. Jahrhunderts, auf deren Dach sich ein ebensolches, allerdings nach rechts verschobenes und von einem Zeltdach bedecktes Achteck befindet.

Runde Kirchen. Die älteste runde Kirche — die Verklärungs- (Preobraženskaja-) Kirche von Ustjug — ist uns nur aus Eintragungen in Kirchenbüchern bekannt. Sie wurde im Jahre 1290 erbaut, brannte zweimal nieder und wurde in den Jahren 1397 und 1490 in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt[1]).

Eine direkte Wiederholung des runden Kirchentypus ist aber auf einer Zeichnung aus dem vorigen Jahrhundert dargestellt, wo die achtseitige Kirche der Geburt Johannes des Täufers im Gouvernement Olonec, Kirchspiel Led (1426—56)[2]) abgebildet ist (Tafel 9a). Der hohe achtseitige Baukörper mit dem weit hervortretenden Gesims ist von einem achtabschüssigen schuppengezierten Zeltdach mit einer Zwiebelkuppel gekrönt. Die Zeichnung gibt diese Kirche in einem vorgeschrittenen Stadium von Baufälligkeit wieder, mit windschief gewordenem Altarraum und Vorhalle, deren kielartige Tonnendächer bereits ihrer Zwiebelkuppeln verlustig gegangen sind. Eine ähnliche aus dem 17. Jahrhundert stammende Kirche befindet sich im Dorfe Veršinino.

Die am meisten typische runde Kirche — die Nikolaikirche in Pánilovo (Gouv. Archangelsk, 1599) hat über ihrem mächtigen achtseitigen Baukörper ein ähnliches, mit schönen Schuppen verziertes Zeltdach. Die Form der mehrkantigen Zwiebelkuppel harmoniert mit den Kanten des Zeltdaches und mit der über der Freitreppe sich erhebenden tonnenförmigen Bedachung, welche ihre Zwiebelkuppel eingebüßt hat. Der viereckige Altarraum hat gleichfalls eine tonnenförmige Bedachung. Die genaue Wiederholung dieser Formen auf der oben beschriebenen Zeichnung beweist, daß dieser Kirchentypus sehr alt ist. Die Schlichtheit und Kraft der pyramidenförmigen Silhouette wird

---

[1]) I. Zabelin, Русское искусство, S. 101—103.

[2]) Изв. Археол. Ком., Bd. 41, S. 202, Abb. 131. — N. Brunov, Über den Stil der altrussischen Baukunst. Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. VI, Abb. 14. 1924.

durch die Harmonie der Einzelteile untereinander erreicht[1]). Dieser runde Kirchentypus ist sehr verbreitet.

Die kreuzförmigen Kirchen sind dem in ihrer Luftsilhouette ausgedrückten künstlerischen Vorhaben nach die schönsten und kompliziertesten aller Holzkirchen. Es gibt, wie schon erwähnt, zwei Arten von kreuzförmigen Kirchen. Die Entstehung dieses Kirchentypus fällt höchstwahrscheinlich in die Zeit der Vorherrschaft runder und viereckiger Kirchenbauten. Die kreuzförmigen Kirchen haben oft fünf Krönungen, die in den schriftlichen Quellen des 11. Jahrhunderts erwähnt werden. Die erste Fünfkuppelkirche aus Holz erbaute Jaroslav der Weise über den Gräbern seiner Brüder Boris und Gleb in Vyšgorod bei Kiev um die Mitte des 11. Jahrhunderts. Eine kreuzförmige Kirche wird zum ersten Male im Jahre 1490 erwähnt, als in Ustjug an Stelle der niedergebrannten alten runden Kirche eine kreuzförmige Kirche erbaut werden sollte, das Volk aber, seiner alten Gewohnheit treu, wieder eine runde Kirche wünschte.

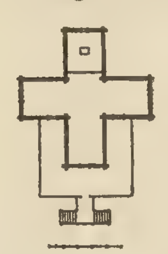


Abb. 21. Grundriß der Mutter-Gottes-Kirche des Dorfes Verchóvje.

Im Verlauf der Entwicklung dieses Kirchentypus kommen sehr komplizierte Formenverbindungen vor, und zwar nicht nur in der Bedachung, sondern auch im Grundriß selbst. Zum Zweck der Vereinheitlichung der pyramidalen Luftsilhouette wurden alle möglichen Arten und Formen von Bedachungen verwendet, und der Grundriß des unteren Teiles der Kirche dermaßen erweitert, daß er mehrere Einzelkirchen zusammenfaßte.

Die Mutter-Gottes-Kirche des Dorfes Verchóvje (Gouv. Vologda, 17. Jahrh.) gibt Aufschluß über die neue Art der Bedachung. Der kreuzförmige Grundriß enthält in der Mitte ein Quadrat (Abb. 21). Der obere Teil des mittleren Quadrats geht in ein Achteck über, auf dem ein hohes Zeltdach ruht. Über jedem der vier Kreuzarme erhebt sich ein niedriges dreiabschüssiges Dach, auf dem eine aufrecht stehende vierseitige Stange mit Zwiebelkuppel und Kreuz angebracht ist. Die Höhe der Stangen ist so berechnet, daß eine regelmäßige Pyramide gebildet wird, deren Spitze die Zwiebelkuppel des Zeltdaches darstellt, und deren Seitenlinien über die Zwiebelkuppeln an den Stangen vorbei zu den Enden der Dachgesimse herabfallen. Alle Formen des Baukörpers sind viereckig, die kielartige Form ist nicht vertreten. Zeltdach, Stangen, Dächer und Zwiebelkuppeln sind mit Schuppen verziert. Der dem Erbauer

[1]) Diese bemerkenswerte, von der Zeit stark mitgenommene Kirche ist restauriert worden, wobei die verfaulten alten Balken durch neue ersetzt wurden. Изв. Археол. Ком. Bd. 41, S. 154—158.

vorschwebende Grundgedanke war eine Pyramide mit reliefartig hervortretenden, gleichmäßigen Seitenflächen der Wände und Krönungen. Die Stangen über den viereckigen Kreuzesrümpfen sind viereckig. Das Zeltdach nebst Basis und Zwiebelkuppel ist achtseitig. Jeder Teil der Kirche hat seine eigene Krönung.

Als Varietät der soeben beschriebenen Kirche, aber von massiveren und mächtigeren Formen, kann die Mariä-Himmelfahrts-Kirche (Uspenje Bogorodicy) in Kem' vom Jahre 1714 angesehen werden. Wir finden hier eine Wiederholung des zentralen Vierecks des kreuzförmigen Kirchentypus und über ihm ein Achteck mit Zeltdach. Die seitlichen Kreuzarme, die als besondere Kapellen gedacht sind, haben gleiche Bedachungen, ihre Zeltdächer sind aber mit Rücksicht auf die pyramidenförmige Silhouette von kleinen Dimensionen. Der westliche Eingang ist aus Wärmerücksichten so gebaut, daß er aus drei mit zweiabschüssigen Dächern bedeckten Anbauten besteht, die, nach der in Norwegen beliebten Art, nach außen zu immer kleiner werdend, den Eindruck hervorrufen, als strebe jede aus der nächstfolgenden heraus. Die verschiedenartigen Silhouetten der einzelnen Teile fügen sich zu einer ebenmäßigen regelrechten Pyramide zusammen.

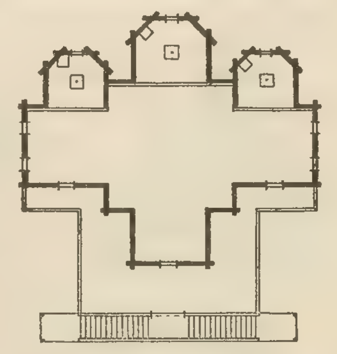


Abb. 22. Grundriß der Himmelfahrtskirche in Konecgorje.

Die Himmelfahrtskirche (Vosnesenskij) in Konecgorje (Gouv. Archangelsk, 1752) bildet mit ihren komplizierteren Krönungen eine weiter entwickelte Varietät desselben Typus (Abb. 22). Der mittlere Teil ist ein Viereck, das in ein Achteck mit hohem Zeltdach übergeht. Die Kreuzarme sind von kielartigen tonnenförmigen Bedachungen mit Zwiebelkuppeln gekrönt. Das zweiabschüssige Dach der Freitreppe hat denselben Neigungswinkel wie die Tonnendächer. Das komplizierte Relief der Wände mit dem Spiel von Licht und Schatten darauf verleiht der pyramidenförmigen Silhouette der Kirche das Aussehen einer Skulptur (Tafel 10a). Der Grundriß in Form eines langgezogenen, von Norden nach Süden gerichteten Kreuzes hat auf der Ostseite drei getrennt liegende Apsiden, deren jede einen eigenen Altar hat. Die seitlichen Altäre sind dem hl. Georg und den hl. Kosmas und Damian geweiht. Drei Kirchen sind in einem Baukörper vereinigt. Die Apsiden haben allerdings mit der Zeit ihre üblichen Zwiebelkuppeln verloren.

Eine andere Varietät des kreuzförmigen Kirchentypus, die Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Varzuga (Gouv. Archangelsk, 1674), weist

einen noch interessanteren und stilvolleren Baukörper auf. Sie ist turmartig (Tafel 10 b). Ihre hohe Silhouette stellt eine sehr schmale Pyramide auf kreuzförmiger Basis dar. Die Kreuzarme sind von dreifachen, nach oben hin an Größe abnehmenden kielartigen Tonnendächern bedeckt. An den Ecken des mittleren Viereckes befinden sich ebensolche kleine dekorative Tonnendächer, die im Volksmunde „Cheruvimčiki" (kleine Cherubim) heißen. Einige dieser „Cherubim" sind nicht mehr vorhanden. Das niedrige Achteck mit dem nach außen hervortretenden Gesimse bedeckt ein achtabschüssiges, in Nachahmung mehrstöckiger Bedachungen gebildetes Zeltdach, das von einer mehrseitigen Zwiebelkuppel gekrönt ist. Man hat den Eindruck, als wenn die unteren Formen der Silhouette, sich öffnend, gleichsam die oberen aufwärts strebenden Teile hervorbrächten. Der ganze Entwurf zeichnet sich durch hervorragende Klarheit, Schlichtheit und Einheitlichkeit aus.

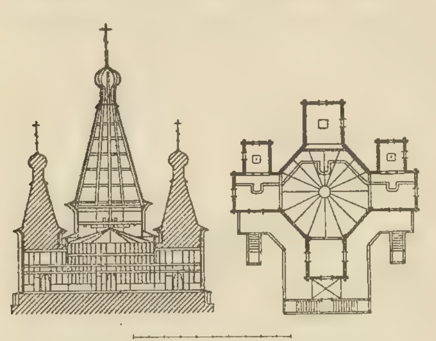


Abb. 23. Querschnitt und Grundriß der Dreifaltigkeitskirche in Nenoksa.

Mannigfaltigere Bedachungsformen weist die Kirche des hl. Nikolaus im Dorfe Nikolskoje, Gouvernement Kostroma, am Flusse Nol' (17. Jahrhundert) auf[1]) (Tafel 9 b). Statt des zu erwartenden hohen Zeltdaches erscheinen über dem mächtigen Oktogon dieses Gebäudes kleine Baugebilde. Wir finden über dem Oktogon eine Wiederholung der dekorativen kreuzförmigen Konstruktion mit einem viereckigen Bauteil in der Mitte und mit einer Krönung von fünf pyramidenförmig verteilten Zwiebelkuppeln. Über der fünfseitigen, von einem kielartigen Tonnendach bedeckten Altarapsis befindet sich eine sechste Zwiebelkuppel. Die seitlichen Kreuzarme haben die gleiche kielartige tonnenförmige Bedachung und machen zur Bildung einer pyramidalischen Gesamtsilhouette eine aus gleichen Zwiebelkuppeln bestehende Krönung erforderlich. Alle diese kleineren Bauformen spielen schon sichtlich auf die Vielkuppelkrönung an.

Die Dreieinigkeitskirche im Dorfe Nenoksa (Gouv. Archangelsk, 1727) hat auch ein Oktogon in der Mitte (Abb. 23), ist aber von fünf hohen Zeltdächern bedeckt, die über dem gewaltigen Unterbau des Kreuzes errichtet sind. Mit ihren ziemlich weit voneinander abstehenden Bekrönungen erweckt die Kirche den Eindruck, als bestehe ihre pyramidalische Luftsilhouette aus fünf Einzelkirchen

[1]) M. Krasovskij, Курс истории русской архитектуры, S. 298, Abb. 380.

Sie hat aber nur drei Altäre im Innern, und ihre fünf Zeltdächer sind eine rein architektonische Schöpfung, denn vier davon bilden die Bedachung der vier Kreuzarme. An allen Kreuzungsstellen des oberen und unteren Achteckes befinden sich kleine kielartige sog. „Cherubim", von denen einige jetzt verschwunden sind. Die Zeltdächer stellen eine Nachahmung der Einteilung in Stockwerke dar. Die Zwiebelkuppeln haben ihre spitzen Formen verloren. Die Vielfältigkeit des Reliefs des kreuzförmigen Grundrisses wird besonders scharf durch die weit hervortretenden vierseitigen Kreuzarme mit ihren niedrigen, von Zeltdächern bedeckten Achtecken ausgedrückt. Die Formeneinheit wird ergänzt durch die viereckigen Apsiden der Seitenaltäre. Nur die kielartigen Tonnen über den Apsiden bringen einige Abwechslung in die streng und folgerichtig angeordneten mehrseitigen Formen des Bauwerkes. Die kleinen Tonnen an den Kreuzungsstellen dienen dem gleichen Zwecke und mildern den düsteren Eindruck der schönen Silhouette.

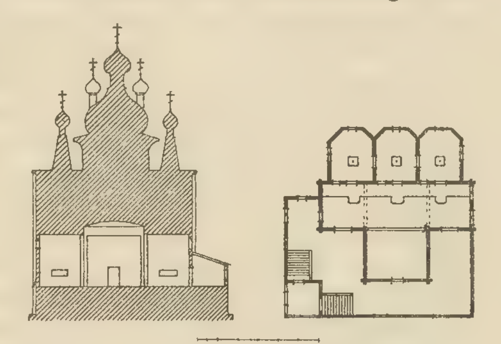


Abb. 24. Querschnitt und Grundriß der Mutter-Gottes-Kirche in Podporožje.

Die Mannigfaltigkeit der Bedachungsformen des kreuzförmigen Kirchentypus ist mit den soeben beschriebenen Fällen noch nicht erschöpft. Wie bei den obenerwähnten viereckigen Kirchen hat in Podporožje (Gouv. Archangelsk) in zwei kreuzförmigen Kirchen der „Kubus" Verwendung gefunden. In der Dreifaltigkeitskirche (1725—27) wird die pyramidale Silhouette durch Würfel (Kubus) erzielt, die in verschiedener Höhe gelagert sind. Der über dem mittleren, viereckigen Bauteil befindliche Würfel stellt eine Wiederholung der Fünfkuppelkrönung dar. Die Kreuzarme sind gleichfalls von Würfeln gekrönt, die fünfseitige Altarapsis dagegen hat ein kielartiges Tonnendach mit wohlerhaltener Zwiebelkuppel. Die Gesamtsilhouette weist acht Krönungen auf und bildet eine niedrige Pyramide, die in Kubusformen ausgeführt ist.

Zwar in anderer Kombination, aber mit noch größerer Folgerichtigkeit, haben dieselben Formen in einer anderen Kirche von Podporožje (Gouv. Archangelsk), nämlich der im Jahre 1745 erbauten Kirche der Mutter-Gottes-Ikone von Vladimir Verwendung gefunden (Abb. 24). Diese Kirche stellt ein intensiv in die Höhe strebendes Ge-

bäude dar. Der sehr hohe zentrale viereckige Bauteil ist eine Wiederholung des mit fünf Kuppeln gekrönten Kubus der ersten Kirche und entspringt einer doppelten, im Westen und Osten mit zeltdachförmigen Zwiebelkuppeln gekrönten Tonne. Ebensolche Zwiebelkuppeln krönen die kielartigen Tonnendächer über den Kreuzarmen, und die Gesamtsilhouette bildet eine aus neun Krönungen bestehende Pyramide.

Vielkuppelige Kirchenbauten. Eine Übersicht über die typischen Grundriß- und Bedachungsformen klärt uns über das System der Holzarchitektur auf und gibt uns die Möglichkeit, nun auch zu den märchenhaften vielkuppeligen Kirchen überzugehen. Schriftliche Nachrichten über diesen Bautypus sind äußerst selten. Schon 989 ließ der Großfürst Vladimir in Novgorod die Sophienkirche mit dreizehn Kuppeln erbauen, später kennen wir aber nur steinerne Vielkuppelkirchen (o. S. 8). Wir können annehmen, daß der alte Brauch, die Kirchen mit vielen Kuppeln zu versehen, ungehemmt fortdauerte. Palmquist[1]) gibt in einer Zeichnung vom Jahre 1674 eine sehr genaue Darstellung einer vielkuppeligen Kirche aus der Umgegend von Moskau, und in der handschriftlichen „Vita der hl. Euphrosyne von Suzdal'" (17. Jahrhundert) ist eine vielkuppelige Kirche des gleichen Typus abgebildet[2]) (Tafel 11 a).

Die im Jahre 1791 erbaute Kirche des Dorfes Oštenskoje (Gouv. Olonec), deren Grundriß aus einem verlängerten Viereck besteht, weist ein sehr kompliziertes System der Bedachung auf. Die seitlichen Wände des mittleren Vierecks sind mit zweiabschüssigen Frontonen mit Zwiebelkuppeln gekrönt, die, in geraden Linien hergestellt, den gewöhnlichen kielartigen Tonnendächern nachgeahmt sind. Über den beiden abgedachten Altarräumen erheben sich zwei Tonnen mit Zwiebelkuppeln. Über dieser Frontonenreihe findet sich eine zweite Reihe kleinerer, gleichfalls mit Zwiebelkuppeln gekrönter Frontone. Aus diesen Formen ersteht ein Achteck mit einer großen Zwiebelkuppel über dem Kreuzungspunkt zweier kleiner kielartiger Tonnendächer. Die streng eingehaltene pyramidale Silhouette zeichnet sich durch monolithische Geschlossenheit aus. Die kielartigen Tonnendächer und Frontonformen vereinigen sich mit den einfachen, gleichfalls anscheinend aus einem Guß hergestellten mehrseitigen Wänden des Fußes der Pyramide zu einem abgeschlossenen Ganzen. Die Zwiebelkuppeln, die nach oben zu an Umfang zunehmen, sind auf perspektivische Verkürzung berechnet. Der komplizierte Formenkomplex beeinträchtigt nicht die Deutlichkeit der konstruktiven Linien, die von allen Seiten gut zu übersehen sind. Die Kirche hat im ganzen elf

[1]) Grabar', История русск. искусства, I, S. 400.
[2]) V. Georgijevskij, Ризоположенский монастырь в Суздале, S. 91, Taf. VI.

Krönungen, es ist aber möglich, daß sich über dem Eingange noch eine zwölfte, jetzt nicht mehr vorhandene Zwiebelkuppel befand.

Die im Jahre 1708 erbaute Mariä-Schutz-(Pokrov-Bogorodicy-) Kirche in der Nähe von Vytegra (Gouv. Olonec) ist von kreuzförmigem Typus mit einem Oktogon in der Mitte und hat siebzehn Krönungen (Tafel 12a). Die Kreuzarme sind zur Bildung einer reichgeschmückten Pyramide verwendet. Das Oktogon hat eine Höhe von zwanzig Metern. Von der großen mittleren Zwiebelkuppel laufen längs den Kreuzarmen vier Reihen allmählich kleiner werdender Zwiebelkuppeln herab, welche drei Reihen kielartiger, nach unten zu immer größer werdender Tonnendächer krönen. Die mittlere Zwiebel ist von acht kleineren umgeben, welche die Linien der Pyramide, die von den mittleren zu den unteren Zwiebeln hinabführen, unterbrechen. Jede einzelne dieser Zwiebelkuppeln scheint sich in der Umrahmung der über ihr befindlichen kielartigen Tonne zu verbergen. Inmitten dieser Formen erhebt sich die Silhouette des Oktogons, auf welchem das kleine Viereck mit der zentralen Zwiebel ruht. Die im obersten Teile deutlich ausgedrückte Neunkuppelkrönung verbindet sich hier mit der Vorliebe, jedes einzelne architektonische Gebilde mit einer Zwiebel zu krönen und geht somit in eine vielkuppelige Krönung über. Die pyramidale Form der Luftsilhouette wird durch Anbringung dekorativer kielartiger Tonnen an den vier Kreuzarmen erzielt. Die leeren Seiten des Oktogons sind mit einfachen ornamentalen Kielbögen geschmückt. Die abgerundeten Formen der Zwiebeln entsprechen den Formen der kielartigen Tonnen. Die Gesamtmasse der Kirche wirkt ebenso einheitlich wie die der vorher beschriebenen Kirche. Sie zeichnet sich aber durch außerordentliche Kraft und Schönheit ihres Schmuckes aus, und der ganze Baukörper scheint mit Gewalt nach oben zu streben.

Die im Jahre 1714 erbaute Verklärungs- (Preobraženskij-) Kirche in Kiži, Gouvernement Olonec, beschließt die architektonische Verkörperung dieser religiös-poetischen Phantasien (Tafel 12b). Diese Kirche ist eine Wiederholung der vorhergehenden, ist kreuzförmig, mit einem Oktogon in der Mitte. Die Neunkuppelkrönung tritt hier infolge des vergrößerten Formates der Zwiebeln noch mehr hervor als in Vytegra. Die kielartigen Tonnen sind tiefer und reliefartiger und geben für die benachbarten Zwiebeln einen in tiefem Schatten liegenden Hintergrund ab. An den leeren Kanten des Oktogons wiederholen sich die gleichen ornamentalen Kielbögen, sie sind aber ausgeschweifter, gefälliger und von höherem Relief. Die verfeinerte Ausführung der Reliefformen dieser zweiten Kirche steht der Annahme nicht im Wege, daß beide Kirchen von einem Baumeister und von einer Arbeitergenossenschaft herrühren. Beide Kirchen befinden sich im Gouvernement Olonec; der

Unterschied im Alter beträgt 6 Jahre. Die zweite Kirche ist eine verbesserte Auflage der ersten. Ihr Baukörper ist weniger schwer, die Silhouette ist konzentrierter und bildet eine höhere Pyramide, das Relief ist verstärkt, die Formen komplizierter. Das Oktogon hat oben nicht ein, sondern zwei Vierecke, wodurch die Pyramide an Ebenmaß gewinnt. Neben diesen Vierecken sind noch vier kleine Zwiebeln angebracht, die den leeren Raum ausfüllen und zusammen mit den übrigen Zwiebeln der Kirche im ganzen einundzwanzig Krönungen ergeben.

Die breite Freitreppe hat eine zweiabschüssige Bedachung, deren schräge Linien mit den Linien der kielartigen Tonnen harmonieren. Der Baukörper ist mit Brettern bekleidet, wodurch die Schönheit der Balken verdeckt wird. Seitwärts erhebt sich ein Glockenturm, welcher drei Geschosse und darüber eine Galerie hat und mit einem Zeltdach bedeckt ist. Auf den zwei unteren Vierecken liegt ein achteckiger Bauteil, welcher den Übergang zum Zeltdach herstellt.

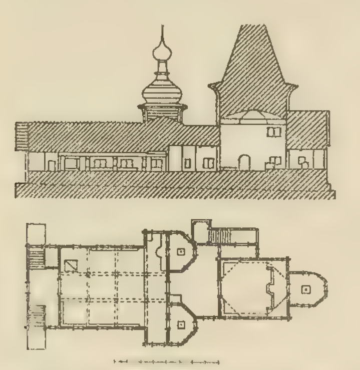


Abb. 25. Längsschnitt und Grundriß der Verkündigungskirche des Dorfes Turčasovo.

Gruppenkirchen. Oben ist gesagt worden, daß die mit Einzelkapellen versehenen viereckigen und runden Kirchen so aussehen, als ständе da nicht eine Kirche, sondern mehrere, durch besondere Krönungen kenntlich gemachte Kirchen beieinander. Dieser Art sind die Kirchenbauten in Nénoksa, Lámpožna und andere. Außerdem gibt es aber noch Gruppenkirchen, welche aus mehreren, zu einem gemeinsamen Komplex miteinander verbundenen selbständigen Kirchenbauten bestehen. Solch eine Gruppenkirche ist die Verkündigungskirche des Dorfes Turčasovo (Gouv. Archangelsk, 1795, Tafel 13a). Alle Formen ihrer einzelnen Baukörper sind wohlbekannt und nicht ungewöhnlich, neu ist nur die Zusammenstellung dieser Formen zwecks Bildung einer gemeinsamen Silhouette. Die Hauptkirche hat über einem viereckigen Unterbau ein mit einem hohen Zeltdach gekröntes Achteck. Zwei Kapellen in Form von viereckigen, zweistöckigen und mit einem Kubus versehenen Baukörpern stehen als selbständige Kirchen daneben. Das große und lange Refektorium hat an den nach Norden und Süden zu liegenden Schmalseiten je einen Eingang. Refektorium sowie Freitreppen haben abschüssige Dächer. Die Reihe der in gleicher Höhe liegenden Fenster, sowie zwei am großen Viereck etwas höher angebrachte Fenster lassen die schönen horizontalen Linien des Unterbaues hervortreten. An kleineren Verzierungen sind die

kleinen kielartigen Tonnen, „Cherubim", an den Ecken des großen Viereckes zu erwähnen. Die Gesamtsilhouette des in seinem westlichen Teile etwas langgestreckten Gebäudes hat die Form einer halben Pyramide. Die Formen an und für sich sind einfach, aber zusammen erwecken sie den Eindruck eines ganzen Städtchens von verschiedenartigen Bauwerken. Dem Prinzip solcher Zusammenfügungen von Baukörpern, die durch innere Gänge miteinander verbunden sind, begegnen wir sonst nur noch in der Holzpalastarchitektur.

Holzpaläste. Der Grundzug der profanen Holzarchitektur ist einheitliche Verwendung derselben Bedachungsformen und Befolgung der gleichen Regeln, die der Kirchenbaukunst zugrunde liegen. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Holzkirchenarchitektur einige den Bedürfnissen des christlichen Kultus entsprechende Baupläne dem byzantinischen Kirchenbausystem entlehnte, die profane Baukunst dagegen den Forderungen des täglichen Lebens treu blieb und bei Anlage von Bauten das alte noch aus der Heidenzeit stammende System des „Hofes" beibehielt[1]). Der russische Ausdruck *dvor* ‚Hof' bedeutete im Altertum einen von Mauern umgebenen Platz nebst allen auf ihm befindlichen Gebäuden. Innerhalb der Höfe der Olga, Vladimirs, Jaroslavs, sowie der Vornehmen, Würdenträger und Gefolgsleute befanden sich Schlösser (teremá) oder Paläste (paláty: lat. palatium). Der „schöne Hof" Jaroslavs mit allen seinen großen Gebäuden, der auch „der große Hof" hieß, wird von den Chroniken sowie von der isländischen Eymundssaga gerühmt. Manchmal finden sich auch ausführlichere Angaben darüber, wie diese Höfe und Schlösser aussahen. Schon Vladimir besaß im Dorfe Berestovo, in der Nähe von Kiev, einen zweistöckigen Holzterem, in dessen Innern sich einzelne durch einen Korridor voneinander getrennte Räume (Kleti) befanden[2]). Im Igorliede werden die goldenen Krönungen des Terem erwähnt, sowie das Bretterdach, welches auf dem Hauptquerbalken, dem *kn'az'ok*, ruhte. In der Geschichte von der Mamaischlacht[3]) wird der „goldbedachte" Terem des Dmitrij Donskoj in Moskau erwähnt, oft werden auch Tore, verschiedene Innenräume,

---

[1]) Dieses System ist auch in Deutschland noch aus heidnischer Zeit bekannt: „Der König (Raudr) sah dort im Hofe viele Häuser, große und kleine, aber alle sehr schön . . ." Friedrich Wimmer, Entstehung der kreuzförmigen Basilika, bei J. Strzygowski, Heidnisches und Christliches, S. 231, Wien 1926; s. auch die dort angegebene Literatur. Ebenso vgl. Strzygowski, S. 241 u. Anm. 1, wo er auf Swoboda, Römische und romanische Paläste, S. 228, Wien 1919, verweist, aber aus unverständlichen Gründen Swobodas vollständig richtigen Hinweis auf die persischen und sassanidischen Paläste als die Prototypen dieses mittelalterlichen Hofsystems nicht gelten lassen will.

[2]) D. Ainalov, Изв. отдел. русск. яз., Bd. XV, Nr. 3 (1910), S. 22—24.

[3]) I. Zabelin, Домашний быт русских царей, I, S. 24. — S. Šambinago, Повесть о Мамаевом побоище, 1906, die Texte auf S. 15.

Badehäuser usw. genannt. Über die Außenansicht der Holzpaläste werden wir nur durch eine offizielle Aufzeichnung vom Jahre 1577 aufgeklärt, welche vom Palaste Ivan des Schrecklichen im Dorfe Kolomenskoje handelt. In der Bedachung wurden die allgemein bekannten Formen der Kirchenbaukunst wiederholt. Über der Haupttreppe erhoben sich drei Zeltdächer, ein Tonnendach bedeckte einen anderen Teil des Gebäudes[1]).

Bemerkenswerter ist ein anderer Palast des Dorfes Kolomenskoje, welcher im Jahre 1668 vom Zaren Aleksej Michailovič erbaut wurde (Tafel 13b). Die Baumeister dieses Palastes waren Semjon Petrov und Ivan Michailov. Sie hatten sich nach älteren, in den Jahren 1646—50 vom Baumeister Ivan Smirnov[2]) errichteten Palastgebäuden zu richten und mußten auch die im Jahre 1657 an Ort und Stelle errichteten Bauwerke in Betracht ziehen. An Stelle dieser Gebäude erbauten sie einen neuen geräumigen Palast. Es ist unbekannt, ob die früheren Gebäude niedergerissen wurden, oder ob sie in den neuen Gebäudekomplex miteingeschlossen wurden. Die erhaltenen Zeichnungen des Palastes geben ein deutliches Bild des Hofbausystems, dessen Wurzeln in sehr alte Zeit zurückreichen. Der Palast selbst stand noch bis zur Zeit Katharinas II., auf deren Veranlassung Pläne von ihm und Ansichten seiner Außenfassaden angefertigt wurden[3]).

Die Formen der Bedachung und das Bausystem mit seiner eigenartigen Logik, mit den vielen zu einer langen komplizierten Fassade verbundenen Gebäuden erregten die Bewunderung der Zeitgenossen, so daß manche guten Abbildungen davon auf uns gekommen sind (Tafel 14a).

Die zwei durch ein Tor miteinander verbundenen Innenhöfe wurden von verschiedenen langen, durch Gänge verbundenen Gebäuden eingeschlossen. Die prächtigen Fassaden der von den einzelnen Gliedern der Zarenfamilie bewohnten Räume zierten die Vorderseite des Palastes. Pferdeställe und andere Wirtschaftsgebäude umgaben die Höfe. An der Fassade des Hauptteiles des Palastes befand sich der Haupteingang und das von innen mit Gold verzierte Einfahrtstor. Die einzelnen Paläste und Räume waren durch Gänge miteinander verbunden, jeder Einzelpalast hatte seine eigene Küche und sein eigenes Badehaus. Gleiche Gänge verbanden den Palast mit der Himmelfahrtskirche, welche mit zum Gesamtkomplex gehörte, aber für sich allein dastand. Dieses voll-

[1]) I. Zabelin, Домашний быт русских царей, Bd. I, S. 437.

[2]) I. Zabelin, a. a. O., Bd. I, S. 436.

[3]) I. Grabar', История русск. искусства, II, S. 251. — D. Ainalov, Коломенский дворец. Изв. отдел. русск. яз., Bd. XVIII, Nr. 3, 1913, S. 129—145. — Zabelin, a. a. O., I, 550. Zwei Ölgemälde mit der Darstellung des Schlosses von Kolomenskoje sind publiziert in den Старые Годы 1911, März, S. 17.

kommen reife und aus der Geschichte wohlbekannte Bauverfahren, bei dem Palast und Kirche miteinander verbunden wurden, reicht in sehr alte Zeiten zurück und bringt uns nicht nur die allgemein europäische Praxis des Palastbaues in Erinnerung, sondern auch die Baupraxis der russischen Heidenzeit: Schon unter Vladimir fanden die heidnischen Götzentempel sowie das Gebäude, in welchem das Opferfleisch genossen wurde, ihren Platz „außerhalb des Fürstenhofes". Die konstruktive Einheitlichkeit der einzelnen Gebäude der Gesamtfassade ist mittels horizontaler, die Fassadenformen in Stockwerke einteilender Linien ausgedrückt. Die unteren Teile der Fassade erscheinen als gleichmäßige Sockel oder als einfaches gewaltiges Fundament, dessen gleichmäßige Fläche nur durch die kleinen Fenster der unteren Stockwerke unterbrochen wird. Das zweite Stockwerk bildet gleichfalls einen sich auf gleicher Höhe beinahe ununterbrochen hinziehenden Fries, das dritte und vierte Stockwerk gehört schon zum System der Bedachung. Immer auf gleicher Höhe bleibend, wechseln sie mit hohen Zeltdächern und anderen pyramidalen Formen ab. Das zweite Stockwerk ist von Reihen schöner Fenster mit zerrissenen Frontonen im Barockstil geschmückt. Bei den äußerst verschiedenartigen Bedachungen werden die Prinzipien der Holzarchitektur eingehalten, jedes Bauwerk erhält eine Bekrönung, wodurch ein sehr kompliziertes Gesamtkrönungssystem entsteht. Der für die Gemächer des Zaren und seiner Gemahlin bestimmte Doppelraum wird durch einen hervorstehenden, vom obersten Gesims bis zum Erdboden reichenden Pilaster in zwei Teile geteilt. Jede Hälfte hat ein Tonnendach, der ganze Baukörper ist von einem langen kielartigen Tonnendach überdeckt. Das Mittelfenster auf der vom Zaren bewohnten Seite ist prunkhaft mit Schnitzereien geschmückt. Die drei Fenster der Zarin sind alle gleich. Die Hauptfreitreppe hat zwei kielartige Tonnendächer, über denen sich ein kleines Achteck mit Zeltdach erhebt. Andere Zeltdächer befinden sich über den Treppen und deren Terrassen. Daneben erhebt sich ein fünfstöckiger Turm, der Form nach eine Wiederholung der stockwerkartigen Bedachung der Kirchenbaukunst, allerdings mit dem Unterschied, daß hier alle Geschosse des Palastturmes Säulen und offene für Promenaden bestimmte Galerien haben. Das Innere dieses Turmes diente als Vorhalle, aus der man in den nächsten zweistöckigen Raum, einen mit einem Kubus bedeckten Speisesaal, gelangte. Der doppelte, für die Gemächer der beiden Prinzen bestimmte Baukörper hat gleichfalls zwei vierseitige Zeltdächer. Der äußerst interessante lange Baukörper des Palastes der Zarin steht seiner Länge nach senkrecht zu den Gebäuden des Zaren, und zwar hinter der Kirche. Die Fassade hat drei Geschosse. Die Reihen der zahlreichen schönen Fenster lassen darauf schließen, daß hier viel Sonnenschein hereinkam.

Dieser Baukörper ist seiner ganzen Länge nach von einem großen kielartigen Tonnendach überdeckt. Daneben befindet sich der hohe fünfstöckige, mit einem vierseitigen Zeltdach überdeckte Speisesaal. Weiterhin liegen Baukörper mit den Gemächern der Töchter des Zaren, welche durch einen Mittelbau mit Gängen und einer Galerie in der Mitte miteinander verbunden sind. Alle Doppelbauten haben hier Zeltdächer. Dem allgemeinen Stil der Holzarchitektur entsprechend, sind alle Formen von Zwiebelkuppeln mit Wetterfahnen gekrönt, wobei über dem den zweistöckigen Speisesaal des Zaren überdeckenden Würfel noch ein goldener Doppeladler angebracht ist. Dieser letztere schmückte früher den Turm, der ehemals an dieser Stelle gestanden hatte und im Jahre 1681 vom Prinzen Fedor Aleksejevič in einen Speisesaal, der auch auf allen Zeichnungen zu sehen ist, verwandelt worden war.

Die ausländischen Reisenden und Gesandten, die diesen Palast sahen, bestaunten seine originelle Architektur und Innenausstattung. Reitenfels nannte ihn ein „Spielzeug", in Moskau nannte man ihn den „Palast Salomos", und Simeon von Polock besang ihn in schwülstigen Versen. Im Innern war er prächtig mit Holzschnitzereien verziert und mit Malereien ausgeschmückt, die verschiedene „Historien", Blumen und Landschaften darstellten. An den Zimmerdecken waren Europa, Afrika und Asien, die Zeichen des Tierkreises und die Jahreszeiten, über dem Portal das „Urteil Salomos" dargestellt. Die Malereien stammten vom bekannten Maler Simeon Ušakov und anderen aus der Schule der Hofmaler des Zaren hervorgegangenen Künstlern. Für die ornamentalen Teile der Dekoration wurde der Armenier Bogdan Saltanov eigens aus Persien berufen, die Holzschnitzarbeiten wurden von Künstlern aus Weißrußland und anderen Gebieten ausgeführt.

Eine besondere Sehenswürdigkeit dieses Palastes war der mechanische Thron, der im Audienzsaale stand. Er beweist, daß man in Moskau mit den alten byzantinischen Hofgebräuchen wohlvertraut war und byzantinischen Prunk neu zu beleben trachtete. Der Thron war mit Löwen geschmückt, die die Fähigkeit hatten, ihre Rachen aufzureißen, zu brüllen, mit den Augen zu rollen und sich aufzurichten. Er war also eine entfernte Nachbildung des in der Bibel beschriebenen wunderbaren Thrones Salomos (II. Chronika IX, 17—19; Könige X, 18—20) und war eine Wiederholung des Salomonischen Thrones, der im Prunksaale der Magnaura in Konstantinopel stand, und den dort Liutprand (946) und die russische Fürstin Olga (957) sahen. Die Anfänge dieser Neubelebung byzantinischer Prachtentfaltung am moskowitischen Hofe sind auf die Ehe Ivans III. mit der byzantinischen Prinzessin Sophie, der Tochter des Despoten Thomas von Morea (1469), zurückzuführen. Moskau betrachtete sich als Nachfolger des von den Türken eroberten Byzanz.

Wir kennen weder den Stil noch die Formen der Malereien und des anderweitigen Palastschmuckes, es ist aber anzunehmen, daß es ein Mischstil war. Hier arbeitete ein Künstler wie Simeon Ušakov, der ein Anhänger der westeuropäischen Kunstrichtung war, daneben aber ein aus Persien berufener Armenier, der gewohnt war im orientalischen Stile zu arbeiten; die Holzschnitzer waren aus Weißrußland und anderen Gebieten Rußlands berufen worden, und der mechanische Thron mit den Löwen war vom Polen Piotr Wysocki ausgeführt. Die Verbindung aller dieser Kunstrichtungen miteinander ergab in diesem nach den Traditionen der nationalen Holzbaukunst von russischen Meistern erbauten Palaste eine ganz eigenartige Verschmelzung von Kunstrichtungen. Der Reformator Peter der Große hielt sich mit seinen holländischen Gästen gern im Palaste von Kolomenskoje auf.

Einen Begriff von den Formen der nationalen Holzarchitektur geben uns die aus derselben Zeit stammenden Holzhäuser des nördlichen Rußland. Ein solches Haus, das im Jahre 1839 noch stand, ist uns aus einer Zeichnung bekannt (Tafel 14 b). Es befand sich am Wege von Kostroma nach Jaroslavl'. Sein vierabschüssiges Dach erinnert an kielförmige Bedachungen. Die Hauptfassade ist zweiabschüssig überdeckt und stellt unten einen Balkon mit geschnitzten gewundenen Säulchen dar. Die Freitreppe hat ein auf Pfeilern ruhendes, kielartiges Tonnendach. Fenster und Balkongeländer sind mit Schnitzereien, das Fronton der Hauptfassade mit durchbrochenen Ornamenten geschmückt[1]).

Die Holzschnitzerei. Die mannigfaltigen Bekrönungsformen der Holzkirchen und -paläste und ihre relief hervortretenden Wände tragen schon an und für sich zur Schönheit der monumentalen Silhouette bei, daher entbehren die Fassaden des komplizierten feinen Ornamentschmuckes. Nur Freitreppen, Fenster und Türen werden mit Holzschnitzereien verziert, die in besonderem Maße im Innern der Kirche an den Ikonostasen, am Mobiliar und an den Pfeilern der Refektorien Verwendung finden. Der geschnitzte Pfeiler im Refektorium der Peter-Pauls-Kirche in Virma, Gouvernement Archangelsk (Tafel 15 a) vom Jahre 1759 ist mit Bändern geschmückt, deren Formen die Steinschneidekunst des Gebietes von Vladimir-Suzdal' in aller Frische wiedergeben. Der Zahnschnitt, die Rosetten, die mit schräggearbeiteten Schnitzereien verzierten Ringe, alle diese Formen gelangten hierher aus dem Nachbargebiete. Wir kennen sie ziemlich genau von den geschnitzten Säulchen der Demetrioskathedrale von Vladimir und der Georgskirche in Jurjev-Pol'skij her. Der mittlere durchschnittene Rand zwischen den Ringen

---

[1]) A. Demidov, Excursion pittoresque et archéologique en Russie, exécutée en 1839. — I. Grabar', История русск. искусства, II, S. 234 u. 245.

stammt gleichfalls von dort. Alle diese Formen haben ihren archaischen Stil bis auf den heutigen Tag bewahrt.

Am Pfeiler des Refektoriums der Nikolaikirche im Dorfe Šižnja, Gouvernement Archangelsk (Tafel 15 b; 1735) werden die gleichen schräggeschnittenen Ringe, Kugeln und feinen zackigen Formen wiederholt. Die Konsolen dieses Pfeilers stützen mit ihren mächtigen, emporgehobenen Enden die Decke des Refektoriums.

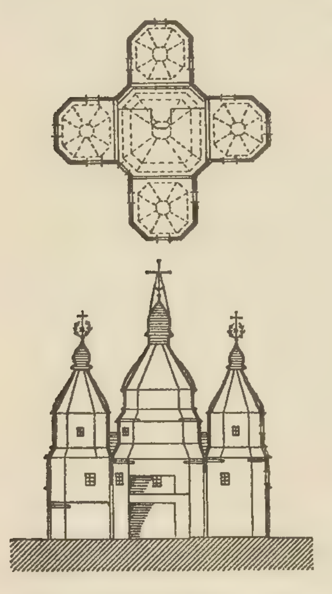


Abb. 26. Grundriß und Querschnitt der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Jaryševo.

Die Eingangstür der Kirche Johannes des Theologen am Flusse Išnja in der Nähe von Rostov (1687) ist ihrer Form nach eine Nachahmung der frühromanischen Portale von Vladimir-Suzdal' (Tafel 15c). Der romanische Halbkreisbogen dieser Tür ruht auf Pilastern und ist mehrfach profiliert. Das geschnitzte Ornament ist wohl feiner, hat aber den gleichen Vladimir-Suzdal'schen Stil. Im geschnitzten Schmuck, sowie in den monumentalen Formen der Kirche haben sich Züge erhalten, die bis in das tiefste Altertum zurückreichen.

Die Holzarchitektur der Ukraine[1]**.** Obgleich die Baudenkmäler der Ukraine einer verhältnismäßig späten Zeit angehören, haben sich in ihrer Architektur wichtige, für das alte Bausystem charakteristische Züge erhalten. So werden hier oft Kirchen angetroffen, die aus drei viereckigen in einen gemeinsamen länglichen Grundriß mit drei Zeltdächern vereinigten Baukörpern bestehen. Dieser Art sind die Kirchen der hl. Dreieinigkeit und des hl. Georg in Vinnica. Der kreuzförmige Typus mit einem Oktogon in der Mitte findet sich in der Mariä-Himmelfahrts-Kirche des Dorfes Jaryševo (Gouv. Mogilev, Abb. 26). Die pyramidale Silhouette der fünf Krönungen dieser Kirche wird durch die niedrigen, auf den mehrstöckigen achtseitigen Türmen des Oktogons ruhenden Zeltdächer und durch die Kreuzarme erzielt. Manchmal sind die Formen des Baukörpers stark nach oben gestreckt und drücken den gleichen Himmelsdrang aus, der sich in den Kirchen Nordrußlands beobachten läßt. Hierher gehört

[1]) Literatur angegeben bei I. Grabar', История русск. искусства, I, 37.

die Mariä-Schutz-Kirche in Romny (1764). Die Dreifaltigkeits-Kathedrale in Novomoskovsk (1772—79) weist im Grundrisse neun Baukörper auf, über denen sich die Krönungen in Form von mehrstöckigen Türmen erheben. Diese letzteren werden nach oben zu aus immer kleiner werdenden Achtecken gebildet und laufen schließlich in Zwiebeln aus. Die pyramidale Form der Silhouette ist nur schwach angedeutet, die neun Krönungen aber sind sehr typisch.

Die Hauptzüge des Holzarchitektursystems sind hier erhalten. Die Abgeschlossenheit der scheinbar aus einem Stein gehauenen Formen, die oftmals durch hohe Zeltdächer ausgedrückte pyramidale Silhouette, die jede einzelne Krönung schmückenden Zwiebeln, endlich die typischen Formen der kreuzförmigen und länglichen Kirchen beweisen, daß sich hier die alten Traditionen erhalten haben, denen auch die durch den späteren Einfluß des Barock bedingten Änderungen nichts anhaben konnten.

Eine wichtige Abweichung der ukrainischen Baukunst von derjenigen des Nordens ist der die ganze Höhe des Baues einnehmende freie Raum im Innern der Kirche. Im Norden werden die Krönungen aus Wärmerücksichten von innen mit einem Plafond versehen (S. 19 u. 22), weswegen in den nördlichen Kirchen nur die unteren Stockwerke Fenster haben. Dagegen haben in den Kirchen der Ukraine alle Stockwerke, selbst diejenigen der Krönungen, Fenster, die das Licht einströmen lassen.

Die geschnitzten Türen, Balken und Freitreppen sind nicht weniger interessant als im Norden.

Das System der Holzbaukunst. Die Anfänge dieses Systems reichen noch in heidnische Zeiten zurück. Die Entstehung vieler Formen dieses Systems, sowie die Art und Weise ihrer Verknüpfung verliert sich im Dunkel der Jahrhunderte. Die historischen Berichte werfen wohl einiges Licht auf das hohe Alter der viereckigen, runden und kreuzförmigen Kirchengrundrisse, sowie auf die allgemeinen Grundzüge des Hofsystems, der Paläste und Bauernhäuser, sie geben uns aber keine genaue Aufklärung über die einzelnen Bedachungsformen und deren Herkunft. Oft werden Zwiebelkuppeln und überhaupt Krönungen erwähnt. Die Monumentalformen der Holzarchitektur sind an und für sich verständlich als Offenbarung eines großen und reifen, aus verschiedenen Erfordernissen des Lebens und des Kultus hervorgegangenen Stils, die einzelnen Züge dieses Stils sind uns aber noch nicht klar. So deutet z. B. das Fehlen kleinerer dekorativer Ornamente an den Fassaden auf eine klare Auffassung der Aufgaben der monumentalen Baukunst, andererseits aber verrät die Mannigfaltigkeit der Bekrönungsformen das Streben nach Ausschmückung der Gebäude. Wann und wo die einzelnen Arten dieser zum Schmucke der hölzernen Bauten dienenden Bedachungen entstanden sind, ist nicht aufgeklärt.

Die kielartigen Formen kommen schon im 13. Jahrhundert in der Steinarchitektur von Vladimir-Suzdal' vor und können ebensogut von Osten wie von Westen her eingedrungen sein. Der im Westen die Grundlage des gotischen Stils bildende Kielbogen konnte in Rußland gleiche Verbreitung gefunden haben wie in Westeuropa, aber schwerlich kann sein Aufkommen in eine frühere Zeit als das 13. Jahrhundert, in welchem er in Jurjev-Polskij auftritt, verlegt werden. Die Form des Kubus ist nicht weniger rätselhaft[1]). Sie wird im Morgenlande angetroffen, und der Ausdruck „Kub" wird mit der „Kubba" der Mamelukensultane zusammengestellt, womit der Schirm bezeichnet wurde, welcher bei feierlichen Prozessionen, von Sklaven getragen, über dem Haupte des Sultans schwebte[2]).

Die keilförmigen Bedachungen erinnern an ähnliche Formen des skandinavischen Nordens[3]), während die mehrstöckigen Krönungen von der Form einer Reihe kugelartiger Gebilde dem ukrainischen Barock angehören.

Die Zeltdachformen der kaukasischen Steinkirchen[4]), die den romanischen Architekturformen Deutschlands verwandt sind, kommen ebenso häufig in der russischen Holzarchitektur vor. Von noch größerer Bedeutung ist jedoch die fürs erste allein dastehende, aber außerordentlich bedeutungsvolle Tatsache, daß in Zentralasien in Kunja Urgendj (Chiva) ein steinernes Mausoleum aus dem 13. Jahrhundert entdeckt worden ist, in dessen architektonischer Silhouette die Grundformen der russischen Holzarchitektur auftreten und, einem merkwürdigen System folgend, miteinander abwechseln. Der untere Teil des Bauwerkes ist ein mächtiges Viereck von kubischer Form. Auf ihm ruht ein zwölfseitiger Tambur, der mit einem gleichfalls zwölfseitigen Zeltdach bedeckt ist. Das Zeltdach ist nicht hoch, aber von gewaltigen Formen[5]). Der Silhouette des Mausoleums fehlt das intensive Streben nach oben, durch welches sich die spätere russische Holzarchitektur auszeichnet, und das Zeltdach

---

[1]) Die Annahme, daß der Kub erst im 17. Jahrhundert als Ersatz für das Mitteldach, dessen Verwendung eine Zeitlang von der Geistlichkeit verboten wurde, aufkam, wird durch das gleichzeitige Vorkommen beider Formen im Kolomenskij-Palast widerlegt. Vgl. Grabar', История русск. искусства, I, 401 bis 404.

[2]) K. Inostrancev, О тереме в древне-русском и мусульманском зодчестве. Записки Восточн. Отдел. Археол. Общ., Bd. IX, S. 38. — I. Sreznevskij, Материалы для словаря др-русск. яз., Bd. I, S. 1356. Das Wort Kub kommt schon im 16. Jahrhundert vor.

[3]) Jonny Roosval, Die Kirchen Gotlands, Taf. 2 u. a. Leipzig 1912.

[4]) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, II, Abb. 527 (Zmbatawank); I, Abb. 26 (Agrak); I, Abb. 413 (Tekor) u. a. Wien 1918.

[5]) A. Jakubovskij, Развалины Ургенча. Изв. Акад. Ист. Мат. Культ. Bd. VI, Lief. II, S. 44—45. Leningrad 1930.

überschreitet nicht die Normen der allgemeinen Proportionen, nähert sich somit seiner Form nach den Zeltdächern, die auf den russischen Ikonen dargestellt sind, wie etwa auf der weiter unten zu behandelnden Mariä-Schutz-(Pokrov-)Ikone (14. Jahrhundert), welche ich der Schule von Vladimir-Suzdal' zuschreibe[1]), und auf der Ikone der Novgoroder Schule aus dem 15. Jahrhundert mit der Darstellung einer Schlacht zwischen den Männern von Novgorod und Suzdal'. In beiden Fällen sind die nicht besonders hohen Zeltdächer deutlich dargestellt. Auf der ersten Ikone krönt das Zeltdach einen runden Turm, auf dem zweiten das Glockengerüst und den Turm der Sophienkirche. Diese Tatsachen lassen auf einen Zusammenhang zwischen russischen und zentralasiatischen Zeltdachformen schließen, der auf die Zeit, als Rußland durch die Goldene Horde mit einigen Gebieten Zentralasiens aufs engste verknüpft war, zurückzuführen ist. Die pyramidalen, mehrfach abgeschichteten und aus Reihen von Vierecken bestehenden Bedachungen waren schon den alten Königreichen von Mesopotamien wohlbekannt, als Bindeglieder stehen mir aber nur europäische Bauwerke zur Verfügung.

Die Vorliebe für zahlreiche Krönungen, die in Rußland einen so originellen Charakter annahm, hat sonst nirgends solche Blüten getrieben. Die christliche Tradition erklärte die drei-, fünf-, neun- und dreizehnfachen Krönungen als Sinnbilder der Dreieinigkeit, Christi und der vier Evangelisten, der neun Engelswürden und Christi und der zwölf Apostel. Für die siebzehn und einundzwanzig Krönungen einiger russischer Kirchen gibt es aber schon keine symbolische Erklärung. Hier können nur architektonisch-ästhetische Erwägungen ausschlaggebend gewesen sein. Ein besonderes Prinzip regelt die Verteilung der kleineren Formen, der Zwiebeln und der Cherubim. Erstere krönen die Bedachungen, letztere verdecken die hervortretenden Ecken an der Scheide zwischen verschiedenen Baukörpern. Von den anderen Formen ist keine einzige an einen bestimmten Bautypus gebunden, alle treten sie frei und in verschiedenartigsten Verbindungen an verschiedenen Kirchen auf und ermöglichen die Bildung höchst phantastischer Silhouetten. Durch diese Freiheit ist der schöpferische Vorgang bedingt, der in der Kombinierung verschiedener Krönungen besteht, dabei aber immer durch das höchste Prinzip, das der pyramidalen Silhouette, eingeschränkt wird. Die in die Höhe strebende Pyramide beherrscht die Symmetrie, Anordnung und Größe der Einzelteile der Luftsilhouette. Die einzelnen Kapellen sind nicht wie im byzantinischen Steinbausystem bloß ins Innere der Kirche eingeschlossen, sie sind auch von außen durch mannigfaltige Krönungen kenntlich gemacht,

[1]) Вопросы реставрации I, S. 53, 58.

welche einen Bestandteil der Luftpyramide bilden. Diese komplizierte pyramidenförmige Silhouette tritt in der russischen Ebene schon sehr früh auf. Die im 10. Jahrhundert auf Befehl Vladimirs erbaute eichene Sophienkirche in Novgorod hat dreizehn Krönungen und ist ein Denkmal nordrussischer Holzbaukunst. Im Süden, in Kiev, hat sie sich bis heute in der aus Backstein erbauten Sophienkathedrale erhalten. Die achtkantigen Kuppeln dieser letzteren bilden eine regelmäßige Pyramide mit der großen Zentralkuppel als Gipfel. Die inmitten der zwölf, wohl die zwölf Apostel symbolisierenden Krönungen befindliche Zentralkrönung war wahrscheinlich, da sie ja auf Christus anspielte, größer als die übrigen. Diese pyramidale Luftsilhouette ist von der ganzen russischen Holzarchitektur beibehalten worden.

Anders äußerte sich die Vorliebe für eine große Anzahl von Krönungen in der Palastarchitektur. Das System der Anordnung der verschiedenen Baukörper in einer langen Reihe, zwecks Bildung innerer Höfe, wird von keiner Pyramide bedingt. Deshalb herrschte hier größere Freiheit in der Wahl der Bedachungen, und die Paläste erinnern an Märchenstädte mit Reihen teils von hohen Zeltdächern, teils von kielartigen tonnenförmigen oder mehrfach abgestuften Bedachungen gekrönter Gebäude. Die Einheitlichkeit der Gesamtsilhouette wurde durch den monumentalen Unterbau mit auf bestimmter Höhe sich abgrenzenden Stockwerken erreicht. In den Gruppenkirchen verbindet sich dieses Prinzip mit der Pyramide der Kirchenbaukunst.

Bei Kombinierung verschiedenartiger Bedachungsformen innerhalb der pyramidalen Luftsilhouette wird der Einheit des Stiles Rechnung getragen. Die mehrseitigen Formen der achteckigen Bauteile werden immer durch mehrseitige Zwiebelkuppeln gekrönt. Oft hat der ganze Baukörper Zeltdächer, mit denen dann auch die übrigen Formen in Übereinstimmung gebracht werden. Manchmal aber verbindet sich Mannigfaltigkeit der Formen mit der Grundform des Zeltdaches oder des Kubus und wird in zwei oder drei Grundmotiven eingehalten. Die Wiederholung gleicher Formen verleiht der Silhouette Einheitlichkeit.

Die in die Höhe ragenden Proportionen der steinernen Kirchen kommen schon in Vladimir vor. Die Mariä-Schutz-Kirche an der Nerlja weist solche in die Höhe gestreckte Verhältnisse auf, wie sie das byzantinische System nicht kennt. Sie erinnert an einen hohen, gewaltigen Turm. Dieser Umstand läßt auf einen Zusammenhang zwischen den immer höher hinaufstrebenden Kirchenformen der russischen Holzarchitektur und dem allgemeinen religiösen Aufschwung Westeuropas, Armeniens und des Kaukasus im Mittelalter schließen, welcher zuerst in den Formen der romanischen Stile, ganz besonders aber in der Gotik zutage tritt. Die zeltdachförmigen Krönungen der gotischen Dome, der Kirchen im

Norden Skandinaviens[1]) und in Deutschland, sowie im Kaukasus, sind Ausdrucksformen der gleichen mittelalterlichen Bewegung. Die russische Varietät mit ihren sich in die Höhe verlierenden Zeltdächern und Pyramiden offenbart die gleichen Bestrebungen. Die russische Architektur der Zeit des allgemeinen Aufschwunges nach der Befreiung von der Tatarenherrschaft schwelgt in diesen phantastischen Formen und überträgt sie auch in ihre neue Backsteinarchitektur.

Literatur. I. Zabelin, Черты самобытности въ древне-русскомъ зодчествѣ. Moskau 1900. — Зодчій 1877, Nr. 11. — M. Krasovskij, Курсъ исторіи русской архитектуры, Bd. I. Деревянное зодчество. Petersburg 1906. — Th. Gornostajev, Деревянное зодчество русского сѣвера. — I. Grabař, Исторія русского искусства, Bd. I, S. 331—482. — I. Zabelin, Домашній бытъ русскихъ царей, Bd. I u. II. Moskau 1915. — D. Ainalov, Коломенскій дворецъ. Извѣстія отдѣленія русск. языка и словесности Академіи Наукъ, Bd. XVIII, Nr. 3. 1913. — Ščerbakivśkyj, Деревляні церкви на Украіні і ихъ типи. Записки Наукового Товариства імени Шевченка, Bd. VI. 1906. — G. Pavluckij, Деревянное церковное зодчество на Украинѣ. — I. Grabař, Исторія русск. иск., Bd. II, 337—359.

Drittes Kapitel

Die Moskauer Steinarchitektur

Die Steinarchitektur Moskaus. Das Streben nach Schönheit machte sich in der Holzbaukunst so stark und mit solcher Konsequenz geltend, daß sogar Alevisio Nuovo den Versuch machte, in seinen Schöpfungen zu diesen Bauformen überzugehen. In der im Jahre 1514 von ihm erbauten Verkündigungskirche (Blagoveščenskaja) in Vagan'kovo ahmt er die Formen der Holzarchitektur nach, allerdings innerhalb der Grenzen, die schon früher in den Kirchen von Savvino-Storoževsk und der Troice-Sergijevskaja-Lavra erreicht waren. Die Verkündigungskirche ist einkuppelig, hat einen in die Höhe strebenden Baukörper und weist, eine Eigentümlichkeit der Novgoroder Baukunst, in der Mitte der Fassade einen hohen Bogen auf. Der Tambur unten ist mit acht kleinen, der Mittelteil jeder Fassade mit je einer großen Tonne geschmückt. Eine im Jahre 1840 gemachte Zeichnung dieser zugrunde gegangenen Kirche zeigt, daß hier die Gliederung der Fassaden mittels Pilaster in drei Teile beibehalten war, die seitlichen Halbbögen aber nicht längs der Bogenlinie, sondern glatt überdeckt waren. Von der kielartigen Form der Tonnen ist hier Abstand genommen und der noch gerippten frühgotischen Form der Vorzug gegeben.

Die Reihe der chronologisch aufeinanderfolgenden Denkmäler zeigt, daß fast alle Hauptsilhouetten der hölzernen Kirchenbauwerke nun in

[1]) Z. Dietrichson und H. Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens, Berlin 1893, S. 28, leugnen mit Recht die gegenseitige Beeinflussung der norwegischen und russischen Architektur.

Stein und Ziegel reproduziert wurden. Es entsteht ein neues Bausystem, das den byzantinischen Kuppelbau mit den vier Pilonen innerhalb der vier Wände verwirft, zur Aufführung von Bauwerken ohne Pfeiler und ohne Zwickel übergeht und von den früheren Kirchengebäuden nur die Apsiden als unentbehrlichen Bestandteil des Kultus beibehält.

Bald nach 1529, also 15—20 Jahre später, entsteht im Dorfe Djakovo bei Moskau die vom Großfürsten Vasilij III. erbaute phantastische Kirche Johannes des Täufers (Tafel 16b). Der Bautypus dieser Kirche bricht endgültig mit dem Kuppelsystem, seine innere Konstruktion entbehrt jeglicher Pilonen und Zwickeln. Er stellt eine Wiederholung des kreuzförmigen Typus der Holzbaukunst dar, mit einem Oktogon im Innern, an das sich vön vier Seiten vier selbständige kleinere Kapellen anschließen. Die Luftsilhouette bildet die gleiche Pyramide, die wir von den Holzkirchen mit Zeltdächern her kennen. Das hohe zentrale Oktogon trägt ein niedrigeres, das auf der Grundfläche von zwei Reihen tonnenförmiger Bedachungen geschmückt ist, durch die die Stufenbögen im Innern der Kirche verdeckt werden. Die Bedachungen der seitlichen Kapellen haben die Formen des großen Oktogons. Nur die zu erwartenden Zeltdächer fehlen, und darin liegt die schwache Seite des Bauplanes. Das zentrale Oktogon endet oben mit einem kleinen „tempietto" in der Art einer entstellten kleinen Säulenkirche der Renaissance. Die dicken niedrigen Säulen stützen nicht den oberen Teil, sondern dienen nur als Umrahmung. Die niedrige kugelförmige Kuppel ist eine entfernte Nachahmung der gewöhnlichen byzantinischen Kuppeln. Normaler sind die Bedachungen der seitlichen Kapellen, welche gewöhnliche niedrige Kuppeln haben. Alle achteckigen Formen und Wände sind von Quadraten belebt, wie Alevisio sie mit Vorliebe anwandte, alle kielartigen Formen der Tonnen sind in dreieckige und halbkreisförmige verwandelt, wobei die Fenster von Frontonen, die Portale von halbkreisförmigen Bögen geschmückt werden. Im allgemeinen zeigt die Kirche, wenn auch zaghaft und inkonsequent, die Formen der Holzarchitektur, und zwar nicht nur in den Grundlinien der Silhouette, sondern auch in den Verzierungen, die hier in die Formensprache der westeuropäischen Steinbaukunst übertragen sind. Deutlich zu merken ist hier die Arbeit russischer Schüler von ausländischen Baumeistern, die hier einen Schritt getan haben, der direkt zur Nachahmung des kreuzförmigen Holzkirchentypus mit einem Oktogon in der Mitte und vier Kapellen führt.

Eine ebensolche noch etwas unvollkommene Steinreproduktion des Holzkirchentypus mit Zeltdach stellt die im Jahre 1532 erbaute Himmelfahrtskirche des Dorfes Kolomenskoje dar (Tafel 16a). Hier finden wir schon ein hohes Zeltdach vor, zu dessen Anbringung der kreuzförmige

Kirchentypus mit einem Viereck in der Mitte gewählt wurde. Zur Errichtung eines Zeltdaches aus Backstein war ein sehr solide gebauter und widerstandsfähiger Unterbau erforderlich. Die Kirche steht auf einem außerordentlich breiten, kreuzförmigen Unterbau in Form von Galerien mit romanischen Wandöffnungen — eine Nachahmung des Unterbaues der Holzkirchen. Die mächtigen Kirchenmauern sind zwischen den Kreuzarmen mit ebenso mächtigen inneren Kontreforcen befestigt, die den Übergang zum Achteck erleichtern, welches auf einem Stufenbogensystem ruht und von außen von drei Reihen Kielbögen und Tonnen verdeckt wird[1]). In ihrer Mitte erhebt sich das Achteck, dessen gewaltige Pfeiler das hohe Zeltdach tragen. Die Gesamtsilhouette dieses turmartigen Kirchenbauwerkes gibt den Typus der Kirche von Varzuga wieder, allerdings mit Einbuße der hervortretenden Gesimse sowie der Zwiebelkuppel über dem Zeltdach, wodurch die Silhouette noch mehr das Aussehen eines steinernen pyramidenförmigen Pfeilers gewinnt. Die überall angebrachten Kielbögen und Frontone, die wie in der Holzbaukunst alle Schmuckteile des Gebäudes zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, bilden eine Nachahmung der frühromanischen, mit der spitzen Form des Zeltdaches in Einklang gebrachten Wimperge. Alle halbkreisförmigen Bogenöffnungen sind von Kielbögen umrahmt. Die oberen Fenster haben halbkreisförmige Umrahmungen, welche sich der Form der Bogenöffnungen der unteren Galerie anschließen. Die unteren Fenster haben kielartige Umrahmungen. Das ganze Gebäude ist aus Backstein.

Beide Bautypen erreichten in der Nachbildung der Holzarchitektur bald einen solchen Grad der Vollkommenheit, daß die Steinbaukunst Moskaus in der russischen Architektur nunmehr die führende Stellung erlangte.

Bemerkenswert durch ihre künstlerische Wiedergabe der Bauformen der Holzarchitektur ist auch die Verklärungskirche (Preobraženskij) des Dorfes Ostrov am Flusse Moskva (jetzt im Weichbild der Stadt Moskau, Tafel 17 c). Alle Schwierigkeiten in der Übertragung der Bauformen der Holzarchitektur auf die Steinbaukunst sind hier endgültig überwunden. Die Kirche ist aus weißem Stein erbaut, und die Schönheit und Exaktheit ihrer Profile hängt mit der Vollkommenheit der Steinbautechnik zusammen. Sie bildet eine Steinreproduktion des kreuzförmigen Holzkirchentypus mit zentralem Viereck. Zu beiden Seiten der Hauptapsis befindet sich je eine selbständige Kirche, was mit der Freiheit der Holzarchitektur in vollem Einklange steht. Der kreuzförmige Mittelteil lehnt sich mit seinen schönen, reliefmäßig umrahmten

[1]) N. Brunov, Die frühmoskowitische Baukunst, Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur, Jahrg. VIII, 3, S. 171—174.

Mauern an romanische Formen an. Die Eckpfeiler gehen unter dem Gesims in Bogenfriese über. Die Stufenbögen sind dort, wo der untere Baukörper ins obere Achteck übergeht, außen von vier Reihen immer kleiner werdender kielförmiger Tonnen verdeckt, aus denen das Achteck hervorzugehen scheint. Über dem Achteck erhebt sich ein kleines Zeltdach, das von einer Zwiebelkuppel auf hohem runden Tambur gekrönt wird. Alle monumentalen Bauteile werden durch scharf hervortretende Gesimse voneinander geschieden. Wie in der Himmelfahrtskirche von Kolomenskoje bilden hier die Contreforcen zwischen dem nördlichen und südlichen Kreuzarm einen Bestandteil des Baukörpers.

Die Übereinstimmung der Formen ist die gleiche wie in der Holzbaukunst. Den runden Tamburen der kleinen Kirchen entsprechen oben ein ähnlicher runder Tambur unter der Zwiebelkuppel und unten die runden Apsiden. Die den Übergang zum Achteck verdeckenden Tonnendächer finden sich auch an den kleinen Kirchen, sind hier aber unten halbrund, oben kielartig. Durchbrochene Friese schmücken die oberen Teile der Apsiden und Tambure der kleinen selbständigen Kirchen. Die Grundfläche des Zeltdaches ist von zwei Reihen kleiner kielartiger Tonnen umgeben, mit nach oben gerichteten Zacken darüber. Alle Fenster haben in Übereinstimmung mit den Halbbogenfriesen halbrunde Umrahmungen. Der Baukunst von Vladimir-Suzdal' entlehnt sind die Steinbautechnik, der gefällige Sockel, der Bogenfries, die romanischen Fensterformen und die Gliederung der Fassaden der Nebenkirchen in drei Teile mittels Pilaster. Aus Novgorod und Pskov stammen die runden Tambure und durchbrochenen Friese, aus Westeuropa stammen die beiden runden, in Nachahmung der Muscheln des Alevisio Nuovo entstandenen Fenster an den Fassaden der Nebenkirchen.

Diese harmonische Kirche, deren Bauart von tiefer Einsicht in das Wesen der Holzarchitektur zeugt, bildet nicht nur mit ihren zwei Nebenkirchen eine gemeinsame pyramidale Silhouette, sondern zeigt auch in ihrem Mittelteil eine hohe selbständige, nach oben strebende Pyramide. Im äußeren Umriß dieser Kirche sind alle Mängel der Kirche von Kolomenskoje beseitigt. Die hervortretenden Gesimse, die im monumentalen Baugerippe die einzelnen architektonischen Eingebungen erkennen lassen, geben ebenso wie das Zeltdach mit der Zwiebelkuppel ganz deutlich und konsequent die Logik der Holzarchitektur wieder, und die Kirche selbst stellt eine geschlossene künstlerische Konzeption dar.

Wir kennen weder die Zeit der Erbauung noch den Namen des Baumeisters dieser Kirche. Ihre Formen weisen auf die Zeit nach der Entstehung der Kirche von Kolomenskoje, der unbekannte Erbauer ist als einer der großen Baumeister dieser Zeit anzusprechen. Eine jüngere Varietät dieses Baues ist die im Jahre 1593 erbaute Kirche der Don-

schen Gottesmutter des Donskoj-Klosters (Tafel 17b). Sie hat gleichfalls den kreuzförmigen Typus, ist ebenfalls bemerkenswert wegen der Reihen von tonnenförmigen Bedachungen, die von der Außenseite das Stufensystem ihrer Gewölbe verdecken, hat aber statt des Zeltdaches eine gewöhnliche Zwiebelkuppel. Späterhin kommen Kirchen dieser Art häufig vor[1]).

Die Mariä-Schutz-(Pokrova-) Kirche (Vasilij Blažennyj 1550—1560; Tafel 18a). Was die Baumeister der Kirche von Djakovo nur zaghaft erstrebt hatten, das führten 26 Jahre später zwei russische Baumeister — Postnik und Barma — aus, indem sie die prächtige und frei entworfene Vasilij Blažennyj-Kirche in Moskau schufen. Die Aufgabe, die diese beiden Baumeister zu lösen unternahmen, war aber noch bedeutend großzügiger und glänzender, denn der Grundriß dieser Kirche stellt nicht eine bloße Wiederholung des kreuzförmigen Holzkirchentypus mit dem Viereck in der Mitte dar, sondern macht sich die ganze Freiheit der Holzbaukunst zunutze und vereinigt in einem gemeinsamen Baukörper neun verschiedene Kirchen. In dem Berichte über die Gründung dieser Kirche wird erzählt, daß Ivan der Grausame nach der Eroberung von Kazań (1592), vom Feldzuge heimgekehrt, beschloß, eine Kirche zu erbauen und sie den heiligen Schutzpatronen jener Tage, an denen er seine Siege erfochten hatte, zu weihen. Anfänglich wurden den sieben Heiligen geweihte Holzkirchen errichtet, dann aber wurde der Entschluß gefaßt, eine steinerne Kirche zu bauen. „Und Gott gab ihm zwei talentvolle russische Baumeister, namens Postnik und Barma, die befähigt waren, dieses Wunderwerk auszuführen. Und der Zar befahl, treu seinem Eide, eine Steinkirche mit acht Altären zu bauen.“ Die Meister legten ihm aber einen Bauplan mit neun Altären vor, „nicht nach dem Befehl des Zaren, sondern gemäß der Eingebung Gottes, gemäß ihrem Verstande und den Forderungen des Grundrisses“. Nur die Holzbaukunst mit ihrer alten Erfahrung konnte diese Aufgabe lösen. Als Grundlage für ihr Werk nahmen die beiden Baumeister den Typus der kreuzförmigen Holzkirche mit einem Viereck in der Mitte (Abb. 27). An beide Seiten dieses Vierecks schlossen sich kreuzförmig vier runde Kirchen von kleineren Dimensionen an, zwischen den Armen des auf diese Weise gebildeten Kreuzes mußten nun aber nicht drei Kirchen, wie erforderlich, angebracht werden, sondern vier, wie dies zur Herstellung des Gleichgewichts der Baumassen notwendig war. Eine dieser Kirchen hatte anfänglich keinen Namen. Erst

[1]) Z. B. die Mariä-Schutz-Kirche (Pokrov Bogorodicy) des Dorfes Medvedkovo bei Moskau u. a. Th. Gornostajev bei L. Grabar', История русск. искусства, II, S. 78. — D. Suchov, Новое в архитектуре Василия Блаженного, Вопросы реставрации, I, 179—185.

als der Bau schon bis zur Höhe von zwei Metern gediehen war, wurde sie, da gerade um diese Zeit eine Ikone des hl. Nikolaus zur Restaurierung nach Moskau gebracht wurde, eben diesem Heiligen geweiht.

Vieles von dem, was die russischen Baumeister der Kirche von Djakovo erzielt hatten, ist hier angenommen worden, aber die Luftsilhouette dieses komplizierten Formenkomplexes folgt dennoch der Logik der Holzbaukunst, und das in einem solchen Maße, wie es für die Erbauer der Kirche von Djakovo unerreichbar war. Alle neun Kirchen finden in der Gesamtsilhouette ihren eigenen Ausdruck als einzelne Bauwerke von verschiedener Höhe, rund um den Zentralbau mit dem achtseitigen, von einer schmucken Zwiebelkuppel gekrönten Zeltdach.

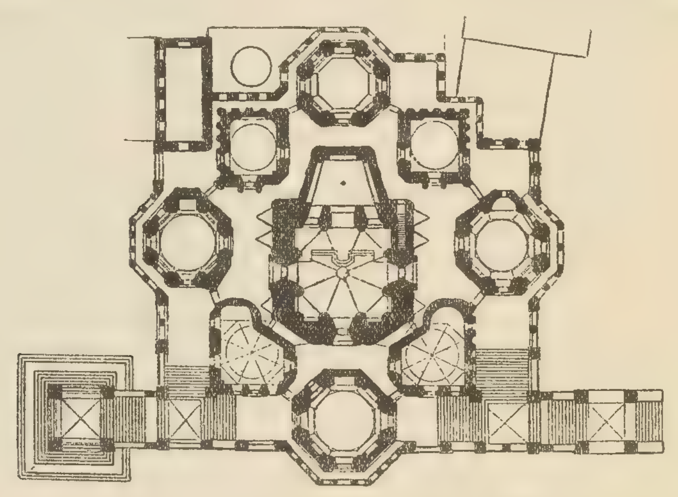


Abb. 27. Grundriß der Kirche Vasilij Blažennyj.

Die Luftsilhouette aller neun Kirchen bildet, von allen Seiten betrachtet, eine regelmäßige Pyramide, deren Linien von den Zeltdächern über den Portalen, deren Spitzen sie streifen, harmonisch abgeschlossen werden. Was die Baumeister für die Schaffung einer komplizierten Luftpyramide geleistet haben, ist bewundernswert. In weißem Stein und roten Ziegeln ist hier der ganze Zauber der vollendeten pyramidalen Silhouette der Holzarchitektur wiedergegeben. Das Vorherrschen kantiger Formen verleiht dem ganzen Bauwerk Einheitlichkeit. Um aber der Gefahr der Gleichförmigkeit vorzubeugen, wurden die kleinen Kirchen mit vier runden Tamburen versehen, wie sie an der Verklärungskirche von Ostrov verwendet worden sind. Die verschiedenartige Ausstattung der Wände des mittleren Achtecks und aller Bedachungen der kleineren Kirchen, bestehend aus Formen der Holzarchitektur und ver-

schiedenen westeuropäischen Elementen, stört nicht die im ganzen Aufbau der Massen herrschende Klarheit. Das zentrale Achteck entspringt dem Viereck des Unterbaues mit derselben Konsequenz, wie sie in der Holzarchitektur, ganz besonders bei den hohen Glockentürmen, beobachtet wird. Es ruht auf einer hübschen offenen Galerie mit mächtigen niedrigen Pfeilern, einer Nachahmung der „tempietto"-Pfeiler der Kirche von Djakovo. Diese Galerie schimmert inmitten der in die Höhe strebenden Silhouetten der kleineren Kirchen wie ein Detail einer Ajourarbeit, und der ganze zentrale Baukörper gewinnt dadurch an Leichtigkeit. Die Renaissanceformen der Portale, die herabhängenden backsteinernen Doppelbögen der Freitreppen, die steigenden Bögen der sonstigen Treppen, die Quadrate und einfachen gotischen Wimperge an den Seiten, sowie die gotische Krabben nachahmenden Wülste an den Kanten des Zeltdaches einerseits, Reihen zugespitzter und halbrunder Tonnen, Zeltdachformen und Zwiebelkuppeln der Holzarchitektur andererseits, einen sich zu einem prunkvollen und komplizierten Ganzen.

Das Zeltdach war mit buntfarbigen glasierten Kugeln und Sternen verziert, die in der Sonne glitzerten. Die Formen der Zwiebelkuppeln erhielten eine mannigfaltige Ausschmückung. Die einen hatten eckige Vorsprünge, die anderen waren mit an orientalische Turbane gemahnenden Schnüren, ein Zeichen orientalischen Stils, oder auch mit wellenartigen buntfarbigen Bändern verziert, dabei aber bewahren die Formen ihrer Silhouetten doch den Zwiebelkuppeltypus der Holzarchitektur. Die Ausschmückung der Postamente mit Reihen halbrunder Tonnenprofile, wie in der Verklärungskirche von Ostrov, sowie die Anbringung von Pechnasen an den Gesimsen unter den Zwiebelkuppeln weist darauf hin, daß die Baumeister sich die verschiedenen Ausstattungsmotive der Kirchen von Djakovo und Kolomenskoje wohl gemerkt hatten. Der Chronist erwähnt den komplizierten Formenbestand der Vasilij-Blažennyj-Kirche mit folgenden Worten: „Eine steinerne, wunderbare Kirche wurde erbaut, mit neun Altären auf einem gemeinsamen Unterbau, nach verschiedenen Vorbildern und unter Benutzung vieler Grundmotive."

Diese Leistungen der Moskauer Stein- und Backsteinarchitektur waren entscheidend für die Folgezeit. Sie führten dazu, daß das Wesen der Holzbaukunst auch in Steinbauwerken ihren vollendeten Ausdruck fand und bahnten der Steinbaukunst den Weg zur Nachahmung auch anderer typischer Holzkirchen. Die Verklärungskirche von Ostrov ist deshalb so besonders wichtig, weil ihr monumentaler Stil sich nur auf einen westeuropäischen Zug — das runde Fenster im Geschmack des Alevisio Nuovo — beschränkt. Ihre übrigen Formen sind alle russisch und stammen aus Novgorod und Vladimir-Suzdal'. Im Gegensatz dazu

entwickelt die Vasilij-Blažennyj-Kirche einen ganz besonderen Reichtum an westeuropäischen, mit russischen Motiven durchsetzten Formen. Beide Kirchen weisen den Weg, den die russische Architektur in der Folgezeit einschlug. Etwas später macht sich eine besondere Vorliebe für russische Formen bemerkbar, und die wenigen beliebten ausländischen Formen verlieren ihren spezifischen Charakter, werden russifiziert oder verschwinden ganz und gar. So verschwinden die spitzen Formen der Wimperge, die Kanten der Zeltdächer werden glatt und nur in seltenen Fällen trifft man an ihnen die in Nachahmung der gotischen Krabben entstandenen Wülste. Statt Pechnasen erscheinen unter der Kuppel wieder die alten Bänder; die zackigen Formen weichen endgültig den kielartigen.

Die in den Jahren 1649—52 erbaute Mariä-Geburts-Kirche in Putinki in Moskau (Tafel 17 a) ahmt in ihrem frei entworfenen Grundrisse die Gruppenkirchen der Holzarchitektur nach. Hier sind zwei einander senkrechte Kirchen mit einem Glockenturm in der Mitte in einem Baukörper vereinigt. In dem von den Wänden der beiden Kirchen gebildeten Winkel befindet sich ein großes, aber nicht hohes viereckiges Gebäude, das dem Refektorium der Holzkirchen entspricht. Die Kirche ist aus Backstein erbaut und bildet ein charakteristisches Beispiel der Moskauer reinen Backsteinarchitektur ohne jegliche Verwendung von weißem Stein. Trotz der hier zutage tretenden ganz besonderen Vorliebe für kielartige Tonnenformen, bewahrt die Kirche doch die Erinnerung an die gotischen Wimperge, die, die Kanten der Postamente der kleinen Zeltdächer schmückend, miteinander zu einem Zahnschnitt vereinigt sind. Auch die Erinnerung an die Pechnasen lebt hier noch in dem Bande über dem runden Tambur, der das kleine Zeltdach der zweiten Kirche trägt, fort, und auch ein Fronton ist noch über dem Fenster zu sehen, im allgemeinen sind aber alle Formen entartet und zu leeren Schablonen geworden. Dem Stile nach mit dieser Kirche nahe verwandt ist die Kirche der Georgischen Gottesmutter vom Jahre 1653.

Die im Jahre 1668 erbaute Dreifaltigkeitskirche von Ostankino gibt mit ihren sieben, eine schöne Luftsilhouette bildenden Zwiebelkuppeln den Typus der vielkuppeligen Kirche des Dorfes Oštenskoje, Gouvernement Olonec (S. 20), und anderer ähnlicher Kirchen wieder. Die Tonnen sind kielförmig. Wieder begegnen uns hier die üblich gewordenen Tonnenreihen, die die Stufenbögen beim Übergang vom quadratischen Unterbau zum Zeltdach verdecken. Wie in der Verklärungskirche von Ostrov liegen sie symmetrisch über den kleinen seitlichen Kirchen.

Neben dieser neuen Richtung, welche Moskau erfaßt hatte, lebte aber auch noch die alte traditionelle Steinbaukunst weiter. Die im Jahre 1530 erbaute „Mariä-Himmelfahrts-Kirche" des Starickij-Klosters

legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Sie ist ein Jahr nach der Kirche von Djakovo entstanden und stellt trotz ihrer schlechten Erhaltung ein hervorragendes Denkmal der alten Moskauer Architektur dar, die ungeachtet der neuen Bewegung ununterbrochen fortlebte. Die Kirche ist aus weißem Stein erbaut. Ihre Fassaden geben uns guten Aufschluß darüber, in welcher Weise die Verschmelzung der alten traditionellen Formen von Vladimir und Novgorod vor sich ging. Die Hauptfassade ist von Pilastern in drei Teile gegliedert und hat eine dreifache Bedachung. Die Seitenteile sind mit kielförmigen Umrahmungen geschmückt, der mittlere Teil erhebt sich, dem Geschmacke von Novgorod entsprechend, höher empor. Gemäß der Tradition von Vladimir-Suzdal' hat hier ein Arkaturfries Verwendung gefunden, er ist aber in drei Teile geteilt, deren einer den erhöhten Mittelteil schmückt. Das romanische Portal mit drei Bögen und Halbsäulenreihen hat auch den Charakter von Vladimir-Suzdal', obgleich die Halbsäulen im neuen Moskauer Stil gehalten sind. Die Kielbögen im Innern über den vier Pfeilern erhöhen die Silhouette der Kirche. Die mittlere steinerne Kuppel ruht auf einem Postament, auf dem Spuren kleiner Tonnen erhalten sind. Die vier anderen aus Backstein hergestellten Kuppeln sind anscheinend später entstanden, da sie mit den allgemeinen Bauformen der Kirche nicht übereinstimmen. Alles weist darauf hin, daß die Kirche ursprünglich nur eine Kuppel hatte und in gewissem Sinne die Traditionen der Baumeisterschule von Zvenigorod-Moskau fortsetzte.

In einer anderen, jüngeren Kirche, der im 16. Jahrhundert erbauten Kirche des Novodevičij-Klosters in Moskau haben wir ein noch deutlicheres Beispiel der byzantinischen Traditionen, denn diese Kirche ist auf den Typus der Moskauer Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale von Aristoteles Fioraventi, die fünf Kuppeln hatte, zurückzuführen (Tafel 18b). Alle ihre Kuppeln haben Fenster, die das Licht ins Innere der Kirche einfluten lassen. Die wellenförmigen Bedachungen der Fassaden verleihen der Kirche ein außerordentlich archaisches Aussehen. Die Gesamtsilhouette zeichnet sich durch besonders schwere und breite Formen aus. Im Innern der Kirche ist das byzantinische Kuppelsystem durchgeführt.

Diese beiden Richtungen bestimmen die Entwicklung der Kirchenbaukunst im 17. Jahrhundert. In dieser Zeit werden von der Architektur noch umfassendere und verschiedenartigere Aufgaben gelöst als früher, neue europäische und zum Teil auch orientalische Einflüsse dringen ein, und so geht die Architektur dem Zeitalter Peters des Großen entgegen.

Steinerne Paläste verdrängten die Holzschlösser. Der Übergang von Holz zu Stein erfolgte nach denselben Grundsätzen wie in der

Kirchenbaukunst. Die allgemeinen Formen der Holzarchitektur verschmolzen mit den neuen, von ausländischen Baumeistern herübergebrachten Formen. Die erhalten gebliebenen Paläste geben nur zum Teil Aufschluß über diese allmähliche Verschmelzung der Formen.

Die „Granovitaja Palata“ (Facettenpalast), 1487 vom Italiener Marco Rufo begonnen, wurde im Jahre 1491 von Antonio Solario beendet (Tafel 19a). Der Name dieses Bauwerkes rührt von der facettierten Oberfläche seiner Wände her. Sein von vier Wänden eingeschlossener Baukörper stellt das typische Bild eines italienischen Palastes aus dem 15. Jahrhundert dar. Das glatte solide Fundament hatte früher nur zwei Eingangstüren, jetzt hat es vier große Fenster. Die facettierten Wände werden unten durch eine Reihe großer Fenster und oben durch zwei weitere Fensterreihen belebt. Alle diese Fenster sind alt und sind schon auf den alten Zeichnungen abgebildet. Die Ecken sind mit dünnen Schneckensäulchen geschmückt. Ein einfaches und gefälliges, mehrfach profiliertes Entablement krönt die Wände. Die Fenster haben ihre einstigen Umrahmungen verloren, aber das Doppelfenster der Südseite zeigt noch den strengen flachen Schmuckstil ohne jegliche Beimischung von Barockformen von der Art, wie sie an den Fenstern der Vorderfassade zu sehen sind. Die Treppenseite des Portals ist im gleichen Stil ausgeführt und gibt die typischen Formen einer Triumphpforte des 15. Jahrhunderts wieder mit streng antiken Linien, viereckigen Pilonen, Gesimsen und Entablements. Die trockenen Formen des flachen Pflanzenornamentes werden über dem Eingange durch drei Relieffiguren belebt, einen Reiter mit geschwungenem Schwerte in der Mitte, einen Löwen und einen Greifen, die über einigen Waffenstücken Wache halten, an den Seiten. Die Formen des Reliefs sind archaisch und haben eine entfernte Ähnlichkeit mit den plastischen Figuren des Campionesi (14. Jahrhundert) in Verona. Der Palastschmuck beschränkt sich auf Renaissanceformen, die Treppe war aber von einer Reihe von Zelt- und Tonnendächern über den Treppenabsätzen geschmückt. Das Dach war vierabschüssig.

In einem anderen Stil ist der „Teremnyj Dvorec“ (Palast) des Zaren Michail Fedorovič gehalten, der in den Jahren 1635—36 erbaut wurde (Tafel 19b). Der Einfluß der Holzarchitektur offenbart sich hier in der terrassenartigen Anordnung dreier Paläste übereinander, in der Verwendung russischer Bedachungsformen und in der Art der Ornamente. Der untere, zweistöckige Baukörper ist im Geschmack der italienischen Paläste erbaut. An Stelle des Daches hat er eine große Terrasse, auf der sich ein zweiter Palast befindet, wiederum statt des Daches von einer Terrasse gekrönt. Auf dieser oberen Terrasse steht wieder ein kleiner hübscher Palast, der sog. „Terem“, nach dem der ganze Gebäude-

komplex seinen Namen hat. Dank den reich verzierten Doppelfenstern, die die beiden oberen Baukörper schmücken, gewinnen diese ein einheitliches Aussehen. Das hohe vierabschüssige Dach des Terem ist eine Wiederholung der Dächer von gleicher Art des Kolomenskij-Palastes. Das am Eingange gelegene Vestibül schmückt ein Zeltdach mit Zwiebelkuppel und Wetterhahn. Das Zeltdach erhebt sich über sechs spitzbogigen und an jeder Seite mit je einer Rosette versehenen Tonnen (Tafel 20b).

Die mächtigen Kreuzgewölbe und Gewölbekappen im Innern sind mit Nervüren versehen, von denen schloßartige Steine von Reliefarbeit herabhängen. Die in den Terem führende Freitreppe ist in schweren Renaissanceformen ausgeführt, die hier den Forderungen des russischen Stiles angepaßt sind (Tafel 21 a). Die romanischen Doppelbögen mit den herabhängenden Tiermasken sind ihrer Idee nach noch auf Aristoteles Fioraventi zurückzuführen, der die russischen Baumeister zuerst mit dieser Art Schmuck bekannt gemacht hatte (Tafel 22a).

Die das Treppengeländer schmückenden Quadrate wurden zur Zeit des Alevisio Nuovo eingeführt. Das Gesims der Bogenöffnung hoch oben über dem Eingange krönt ein russisches Tonnendach mit einem runden Fenster. Die verschiedene Größe der Bogenöffnungen verleiht der Treppe ein freies, an keine strenge Symmetrie gebundenes Aussehen, ohne dabei die Einheitlichkeit ihres Baustiles zu beeinträchtigen. Die an den russischen Formen vorgenommenen Änderungen bestehen darin, daß die an den Fenstern verwendeten Formen des zugespitzten Doppelbogens Barockvoluten erhalten haben und die Portale (Tafel 20a) mit orientalischen Umrahmungen versehen sind, die an arabische oder mauretanische Fensterrahmen, wie etwa an der Hauptfassade des Alkazar in Sevilla, gemahnen. Häufig werden die zerrissenen Frontons der Spätgotik verwendet, wie auch die Formen der einfachen Frontons und halbkreisförmige Umrahmungen angewandt.

Im Innern herrschen massive, auf breiten gewaltigen Bögen ruhende Tonnengewölbe vor (Tafel 21 b und 22 b). Die große Anzahl von Eisenbändern beeinträchtigt den freien Eindruck des Raumstils.

Den Palast bauten russische Baumeister, als deren Haupt der Mitarbeiter des John Taler Bažen Ogurcov anzusehen ist[1]). Daß es Russen und Schüler ausländischer Baumeister waren, die den Palast erbaut haben, dafür spricht der allgemeine Formenstil, sowie die Massivität der vergröberten Renaissanceformen, die hier dem russischen Nationalstil angepaßt worden sind. Die orientalischen, arabischen Umrahmungsformen der Portale zeugen von orientalischen Einflüssen.

---

[1]) Th. Gornostajev bei I. Grabar', История русск. искусства, II, 264, Anm. 5.

Im Innern wurden die Paläste mit erbaulichen Malereien ausgeschmückt. Erhalten ist die Beschreibung eines Plafondgemäldes der jetzt nicht mehr bestehenden „Goldenen Halle“ (Золотая Палата). Dieses Gemälde war von Künstlern aus Novgorod und Pskov ausgeführt worden, die Ivan der Schreckliche nach dem Brande des Jahres 1547 nach Moskau berufen hatte. In komplizierten Formen war hier die Parabel von Basilios dem Großen dargestellt, der seinem von ihm zum Christentum bekehrten Lehrer, dem Heiden Eubulos ein Bild zeigte, auf dem die „Buße“ in Gestalt eines von Tugenden und Lastern umgebenen Menschen dargestellt war, und an ihn die Frage richtete, welchen Weg man einzuschlagen habe. Der überzeugte Eubulos entschied sich für die Tugend und nahm den christlichen Glauben an. Dieses Thema war in sehr komplizierten Allegorien dargestellt. Zu seiten der Tür befanden sich rechts Mut, Vernunft, Keuschheit und Wahrheit, links Unzucht, Torheit, Unkeuschheit und Unwahrheit, und darüber Christus Immanuel im Himmel, umgeben von Cherubim, Thronen und Evangelisten mit der Überschrift „Die Allweisheit Jesus Christus“. Zum Gesamtthema gehörten noch die Darstellungen von Erde und Meer, der vier Winde, der Jahreszeiten, des Jahresrades, welche noch im Mittelalter in byzantinischen Miniaturen sehr verbreitet, von dort in die mittelalterliche Malerei Westeuropas Eingang gefunden hatten und bis ins Zeitalter der Renaissance fortlebten. Die allegorischen Begriffe von Gut und Böse waren durch männliche und weibliche Gestalten ausgedrückt, die Vernunft als eine auf einer Papierrolle schreibende Jungfrau, die Torheit als nackter Mann, der seine Kleider abwirft, die Wahrheit als Jungfrau mit der Wage, die Lust als weibliche Gestalt und andere mehr. Das Jahr war als nackter Jüngling mit Flügeln und mit über die Schulter geworfenen Kleidern, die Buhlerei als tanzendes Weib, die Torheit sich selbst mit dem Schwerte durchbohrend, dargestellt. An der Tür stand ein Mann mit einem Stabe, rechts und links waren Inschriften angebracht. Diejenige rechts lautete: „Auf schmalem Wege gelangen die Seelen der Gerechten ins Himmelreich“; links: „Auf breitem Wege kommen die Seelen der Sünder ans Tor der grausigen Hölle.“ Unter dem Tore waren Satan und Tod dargestellt. Dieses komplizierte Gemälde ist noch nicht mit den auf uns gekommenen allegorischen Bildern des 16. Jahrhunderts verglichen worden, jedenfalls gehen aber seine Gestalten auf die gewöhnlichen mittelalterlichen Vorstellungen von Gut und Böse zurück. Die Quellen dieser Malerei sind uns zwar unbekannt, doch habe ich in einer mit dem Jahre 1650 datierten griechischen Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 242, folio 220) einen Teil der Komposition dieser Plafondmalerei wiedergefunden. Hier ist Christus in weißem Gewande auf dem Throne sitzend als Immanuel dargestellt, umrahmt von den

zwölf Zeichen des Tierkreises, und alles das auf einem ähnlichen Goldgrunde, wie er in der Beschreibung der „Zolotaja Palata“ erwähnt wird[1]).

Die Räumlichkeiten der Zarin, der Gemahlin des Zaren Aleksej Michailovič in dem 1650—59 erbauten Savvino-Storoževskij-Kloster haben nur wenige alte Züge bewahrt, aber immerhin lassen die Verzierungen am Schloßportal den Mischstil jener Zeit deutlich erkennen. Erhabene glasierte und mit allerlei Zeichnungen verzierte Figurensäulen stützen das mit Zähnen befestigte Entablement, dessen gefälliges Profil von einer kielförmigen Doppeltonne gekrönt wird. An den Seiten befinden sich an Stelle der Akroterien Vasen, oben ist die Reichsstandarte mit dem kaiserlichen Adler als Wappen angebracht.

Der „Potešnyj-Palast“, vom Zaren Aleksej Michailovič aus dem Schlosse des Bojaren Miloslavskij umgebaut, wiederholt in seiner Architektur alle schon vorher erwähnten Formen, mit Ausnahme der schrägen Wände im Mittelteil des zweiten Stockwerkes, das als Unterbau für die im dritten Stockwerk befindliche Kirche dient. Diese Kirche hatte sechs Zeltdächer, die jetzt durch abschüssige Dächer ersetzt sind. Der Palast ist vor 1651 entstanden.

Ein typisches Beispiel für den neuen Mischstil ist der Terem von 1664—76 über dem Krutickij-Tor (Крутицкие ворота). Die zwei breiten halbkreisförmigen Toröffnungen ungleicher Dimensionen bilden ein massives Erdgeschoß, das von drei gleichen, aber auf verschiedenen viereckigen Postamenten ruhenden Säulen umgeben ist. Die oberen Enden dieser Säulen erinnern an die Barockformen der geschützten Fenstersäulen der Granovitaja Palata (Facettenpalast). Die ganze Fassade, sowie die Säulen sind mit bunter Glasur geschmückt. Formenreichtum und Pracht der buntfarbigen Ornamente verbindet sich mit einem komplizierten Schmuck der Fensterumrahmungen. Die Doppeltonnen über den Fenstern haben ein zerrissenes Aussehen bekommen, im allgemeinen sind aber in der ganzen Außendekoration die neuen Formen eingehalten.

Literatur. V. Suslov, Памятники древняго русскаго зодчества, Bd. I bis VII. Изданіе Акад. Художествъ. — Th. Gornostajev, Каменное зодчество эпохи расцвѣта Москвы. — I. Grabar, Исторія русского искусства II, 23—336. — I. Kuznecov, О построении Московского Покровского собора. Чтения в Общ. Истор. и Древн. Российских при Московск. Университете. I und II, Moskau 1896. — D. Suchov, Новое в архитектуре церкви Василия Блаженного. Вопросы реставрации I. Moskau 1926. — D. Ainalov, Исторія русской живописи отъ XVI до XIX столѣтія. Petersburg 1913. — I. Zabelin, Домашній бытъ русскихъ царей, Bd. I u. II. Moskau 1915. — Ders., Исторія города Москвы. Moskau 1902.

[1]) I. Zabelin, Домашний быт русских царей, Teil I, 3. Aufl., S. 149—150. Moskau 1895. Vgl. auch Чтения Общ. Истории и Древностей Росс., Jahrg. 3, Nr. 3, Abt. II, S. 7. Moskau 1847. — F. Buslajev, Очерки II, S. 312, 320. — D. Ainalov, История русской живописи с 16—19 вв., S. 22—35. Petersburg 1913. — I. Grabar', История русск. искусства, VI, S. 320—321.

Viertes Kapitel

Die Moskauer Monumentalmalerei des 14.–16. Jahrhunderts

Die Moskauer Monumentalmalerei des 14.—16. Jahrhunderts bewegt sich anfangs auf den Spuren Konstantinopels. Es spiegeln sich aber in ihr auch die neuen Kunstströmungen der griechischen und slavischen Länder sowie des Athos wider. Durch den Fall Konstantinopels wurden die lebhaften künstlerischen Beziehungen zwischen dem Abendland und dem griechischen Orient unterbrochen, und die Gemeinschaft der monumentalen Malerei mit der Kunst der großen Renaissance hörte auf. Die Ikonenmalerei solcher Zentren wie Venedig und Kreta zeigt lebhaftere und konsequentere Versuche, die alten Formen der byzantinischen Malerei zu neuer Blüte zu bringen. Dort offenbart sich der Einfluß der Renaissance darin, daß die griechische Manier in mancherlei Hinsicht Vervollkommnungen erfuhr. Die Malereien des Athosberges dagegen blieben abseits von der großen und starken Kunstbewegung, die Europa ergriffen hatte. Die monumentale Kunst bewahrt die alten Traditionen, und die Eigentümlichkeit der neuen Strömung besteht nur in der Weiterentwicklung der alten ikonographischen Themata in den Grenzen der Dogmen und religiösen Anschauungen der Kirche. Die späteren Malereien von Mistra (14.—15. Jahrhundert) sowie in Serbien, Bulgarien und Griechenland zeigen, soweit wir sie heute kennen, ein Fortleben der Ergebnisse der großartigen Paläologenzeit mit geringfügigen Entlehnungen der Kunstformen der europäischen Renaissance. Nur in der russischen Monumentalmalerei des 17. Jahrhunderts werden die Zusammenhänge mit der Kupferstichkunst und Malerei Westeuropas in großem Maßstabe weiterentwickelt. In Moskau, Zvenigorod und Vladimir haben sich nur geringe Überreste der Kirchenmalereien des 15. Jahrhunderts erhalten, zu unbedeutend, um ein Urteil über die ganze Art der monumentalen Dekoration der in den Quellen erwähnten Maler zu ermöglichen. Die ältesten Wandgemälde Moskaus sind überhaupt nicht erhalten, aber nach den schriftlichen Zeugnissen zu urteilen, standen sie in einem offenbaren Abhängigkeitsverhältnis zur Kunst von Konstantinopel, was mit den beständigen Beziehungen zwischen Moskau und Konstantinopel betreffs Kirchenfragen und geistlicher Hierarchie in Zusammenhang steht.

Die Uspenskij-Kathedrale in Moskau erhielt ihren Bilderschmuck 1344 von griechischen Künstlern, die vom Metropoliten Theognost, einem gelehrten Griechen, aus Konstantinopel berufen worden waren; die Erzengel-Michael-Kirche wurde von den russischen Meistern Zacharja, Dionisij, Josif und Nikolai ausgeschmückt. 1345 wurde die Erlöserkirche

Spas na Boru von russischen Künstlern mit Bildern versehen. Von diesen Künstlern wird erzählt, daß sie Schüler der Griechen waren. Erwähnt werden Gojtan, Semjon, Ivan und ihre Schüler[1]). Die Fragmente der Wandmalereien in der Kathedrale zu Zvenigorod[2]) und Teile des „Jüngsten Gerichts" in der Uspenskij-Kathedrale in Vladimir sind die ältesten Stücke, mit denen die Geschichte der Monumentalmalerei im Zeitalter des Aufschwungs von Moskau ihren Anfang nimmt. In Zvenigorod arbeiteten zweifellos Moskauer Künstler, von der Uspenskij-Kathedrale in Vladimir wissen wir, daß ihre Wandmalereien im Jahre 1408 begonnen wurden, und daß die Meister Andrej Rubljov und Daniil Čornyj hießen. Beide waren bekannte Moskauer Maler. Die in der Uspenskij-Kathedrale in Vladimir aufgedeckten Wandgemälde, obwohl schlecht erhalten, zeugen von entfernten Beziehungen zu Novgorod. Die stark verlängerten Proportionen der Figuren, die Verkürzungen an den posauneblasenden Engeln, die Darstellung der die Seelen kleiner Kinder haltenden Hand Gottes, sowie die allgemeine Einhaltung der in der „Hermeneia" des Dionysios Phurnoagraphiotes gegebenen Regeln in der Darstellung der Chöre heiliger Männer und Frauen, der Personifizierung von Erde und Meer — alles zeugt von den neuen Strömungen, die sich zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Moskau Geltung verschafft hatten. Die in dem Pochvalskij Pridel (Nebenaltar) der Uspenskij-Kathedrale in Moskau entdeckten Fragmente von Wandmalereien gehören dem 15. Jahrhundert an und verraten allernächste Verwandtschaft mit den Malereien des Dionisij im Ferapontov-Kloster. Erst die 1502—03 vom Moskauer Meister Dionisij und seinen Söhnen Feodosij und Vladimir in der Mariä-Geburts-Kirche des Ferapontov-Klosters (Gouvernement Novgorod) ausgeführten vorzüglich erhaltenen Wandgemälde lüften ein wenig den Schleier und geben uns die Möglichkeit, die Kunstrichtung der von der Moskauer Schule erzeugten russischen Monumentalmalerei zu beurteilen. Die allgemeinen traditionellen Züge monumentaler Kirchenausschmückung sind hier ziemlich deutlich erhalten. Das Brustbild des Christus Pantokrator in einem runden Medaillon nimmt den gewöhnlichen Platz in der Kuppel ein, zwischen den Fenstern des Tamburs finden sich die sechs Erzengel, darunter befindet sich die Reihe der Erzväter, Adam, Eva, Abel, Methusalem, Melchisedek, Noah, Seth usw. In den Zwickeln befinden sich, wie immer, die vier Evangelisten, unter den Tragebögen die Heiligen in Medaillons, und zwar, in Anbetracht der Breite der Bögen, in zwei Reihen verteilt: im Innern der Kirche

[1]) D. Rovinskij, Обозрение иконописания в России до конца 17 в., S. 4. 1903. — G. Žitkov, Московская живопись, S. 64—65. Moskau 1928.

[2]) Ediert in Вопросы реставрации, I u. II, Moskau 1926 u. 1928. — D. Protasov, Древние фрески столбов Звенигородского Собора. Светильник, Nr. 9 bis 12. 1915.

„die Wunder Christi" und an der Westwand „das Jüngste Gericht". Im Altarraum ist an Stelle der Eucharistie der „Gottesdienst der heiligen Väter" dargestellt. Das „Tuch der hl. Veronika" und der „Dachziegel mit dem Christbild" sind der Tradition gemäß über den Tragebögen angebracht. Gleichfalls im Altarraum ist der „Hochbetagte" dargestellt, an den Pfeilern des Triumphbogens sind viermal die verschiedenen „Verkündigungen" wiederholt. Im allgemeinen geht das Schema der Bemalung auf das Novgoroder System zurück, aber hinzugekommen sind einige Neuerungen, die mit der neuen Entwicklung der Kirchenmalerei in Mistra und Serbien sowie auf dem Athos zusammenhängen. Es wurden im Bilde neue Sujets dargestellt, deren Entstehung mit den Worten der Lobgesänge zu Ehren der Mutter Gottes „Ehre der Mutter Gottes" und „Deiner erfreut sich ein jeglich Wesen" in Zusammenhang steht. Diesen komplizierten Kompositionen von abstraktem Charakter liegen die Lobgesänge des Kosmas von Majum und des Joannes Damaskenos zugrunde. Die älteste bekannte Fassung befindet sich in der Ravanica-Kirche, deren Bilderschmuck vom Maler Lazar' (1389) herrührt[1]). Sie enthält Personifizierungen von Erde und Wüste und einen Sängerchor.

Unter den Bildern aus dem Leben der Gottesmutter befinden sich die Illustrationen zu den Akathistoi, die, der Verherrlichung der Mutter Gottes dienend, gegen die chronologische Reihenfolge der Ereignisse verstoßen. So kommen unter anderem in dieser Lebensgeschichte der Mutter Gottes Bilder vor, auf denen Maria inmitten von weisen Männern oder inmitten von Jungfrauen, deren Vorbild sie darstellte, abgebildet ist. Auch die ökumenischen Kirchenversammlungen werden dargestellt[2]) und daneben die Unterweisung des Volkes durch verschiedene Kirchenlehrer, versinnbildlicht durch einen die Volksmenge tränkenden Fluß. Diese Art der Malerei enthält somit zu gleicher Zeit Lobgesang, Verherrlichung, Dogma und Belehrung. Alle diese eigentümlichen Züge, verbunden mit einer wahrhaften und dabei erhabenen Dogmenauffassung, erheben diese Malerei zu einer Art künstlerischer Illustration der Glaubenslehre.

Die Ausführung der Malerei steht mit der neuen rein Moskauer Kunstrichtung in Zusammenhang. Ihr Stammvater war Andrej Rubljov, aus dessen Kreise Dionisij hervorgegangen war. Die Kunstrichtung, die in Novgorod unter dem Einfluß der griechischen Meister der Paläo-

---

[1]) G. Millet, Mistra, Taf. 77, 3. Die Kathedrale der Metropole stammt aus dem 15. Jahrhundert. — Desgleichen auf der geschnitzten elfenbeinernen Ikone aus der Sammlung A. S. Uvarov, Каталог собрания древностей, VIII, S. 28, Abb. 14. Noch älter ist die Darstellung auf dem Marmorambon (Lesepult vor dem Altar) im Athener Nationalmuseum.

[2]) G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, S. 166, Abb. 121. Paris 1916.

logenzeit zu so blühendem Leben erwacht war, verwandelte sich in Moskau in religiösen Impressionismus. Die naturalistischen Bestrebungen von ehemals wichen zarter schwärmerischer Poesie und innerer Ekstase. Die Gestalten haben ihre strenge stilvolle Anatomie und Bewegungsfreiheit verloren, ihr Schritt wird unsicher und zaghaft, ihre Proportionen sind verlängert, die Arme aber dabei trotzdem oft zu kurz geraten. Die wunderbare Kraft dieser Malerei besteht in ihrem tiefen Gefühl, es ist Stimmungsmalerei, wie sie bis jetzt in keinem der anderen Nebenzweige der orientalisch-byzantinischen Kunst bekanntgeworden ist. Die heiligen Geschehnisse haben nichts Reales an sich, es sind weltentrückte phantastische Erscheinungen, umwoben von der Rührung religiöser Betrachtung. Die Handlung zeichnet sich durch ernste Ruhe und Würde aus. Alle Gestalten sind vollkommen von der Wichtigkeit ihrer eigenen Handlungen überzeugt. Die Stellungen, die ihre Körper einnehmen, sowie ihr Gebärdenspiel sind anmutig und keusch (Tafel 23). Ganz besonders rührend sind unter diesen Gestalten der zarte schmächtige Christus und die sanfte schlichte Maria, die, in breite Gewänder gehüllt, den Eindruck einer sittsamen, echt weiblichen und von erhabenster Liebe erfüllten Erscheinung erweckt (Tafel 24). Und dennoch steht diese Kunstrichtung in Zusammenhang mit der Monumentalmalerei der Novgoroder Schule, die sich die Traditionen der glänzenden Kunst der Paläologenzeit zu eigen gemacht hatte. Die Art der Berglandschaften, die Felsenterrassen mit zwei bis drei in verschiedene Richtungen vorspringenden Bergspitzen, die perspektivischen Formen der phantastischen Gebäude[1]) mit umherhängenden bunten Zeugstreifen, die ab und zu vorkommenden Zickzacklinien der Gewänder, die spitzen Mützen, die trotzigen Gestalten der heiligen Krieger, endlich die Beleuchtung der Köpfe von zwei Seiten (z. B. beim hl. Nikolaus), worin sich das Bestreben, Symmetrie in die Licht- und Schattenverteilung zu bringen und Unkenntnis der einzigen Lichtquelle zeigt — alles das geht auf die künstlerischen Traditionen der Novgoroder Schule zurück[2]). Die Verwandtschaft zwischen der Kunst des Dionisij und derjenigen der Uspenskij-Kathedrale zu Vladimir tritt in der Darstellung der Chöre, der heiligen Männer und Engel, sowie in den verlängerten Proportionen und rundlichen Kopftypen so klar zutage, daß der Monumentalstil des Dionisij zweifellos als von der Kunst Andrej Rubljovs und des Daniil Čornyj übernommen angesehen werden muß.

[1]) D. Ainalov, Византийсиая живопись 14. столетия, S. 146.

[2]) Die allgemeinen Schemata der Wandmalereien der vielmals restaurierten Uspenskij- und Blagoveščenskij-Kathedrale sind auf die Malereien des Ferapontov-Klosters zurückzuführen, aber ihre bedeutend jüngeren stilistischen Züge erlauben nicht, sie hier zu behandeln. — N. Pokrovskij, Стенные росписи в древних храмах греческих и русских, S. 251—252.

Der Bilderschmuck der Uspenskij-Kathedrale des Svijažsker Klosters stammt aus dem Jahre 1560. Die alten Traditionen sind auch hier bewahrt: die vier Evangelisten sind in den Zwickeln placiert. Die ganze übrige komplizierte Wanddekoration ist von neuem Geist durchdrungen. Der allgemeine Grundgedanke der Malerei zeichnet sich dadurch aus, daß darin die mittelalterliche eschatologische Vorstellung von der göttlichen Sendung des Messias mit besonderer Konsequenz durchgeführt ist. In der Kuppel ist an Stelle des Pantokrator der Herr Zebaoth als weißhaariger Greis mit Christus Immanuel auf dem Schoße dargestellt. Letzterer in der Mitte, einen Ring mit dem Heiligen Geist in Gestalt einer Taube in der Hand haltend. Rundherum sind Erzengel, Cherubim und Throne in Form von Ringen mit kleinen Flügeln angebracht. Die Randinschrift handelt vom ersten Schöpfungsakt, von der Schöpfung der körperlosen Himmelskräfte. Die Bögen und Gewölbe oben unterhalb der Kuppel sind den Szenen aus der Weltschöpfung, der Schöpfung des Lichtes, des Menschen und der Tiere gewidmet. Dieser Schöpfungszyklus schließt mit der Darstellung des nach getaner Arbeit im Bischofsgewande auf seinem Lager ruhenden Herrn Zebaoth. In dieses Thema der Kosmosschöpfung dringt nun der neue Gedanke ein, von der Mission des von der Jungfrau Maria zur Welt gebrachten Messias. Auf dem Altarbogen ist die offene Himmelspforte dargestellt, dahinter sieht man Engel und paradiesische Bäume. Diese Pforte ist das mittelalterliche Symbol der Mutter Gottes, durch die der Messias zur Erde kommen soll. Darunter ist auf einem Pfeiler der Messias selbst dargestellt, wie er in Gestalt eines nackten Engels des Hohen Rates, inmitten von Engelscharen, deren Flügel ihn halb verdecken, zur Erde herabkommt. In der Hand hält er die Sonne, denn er selbst ist die Sonne der Wahrheit. Ihm gegenüber ist Gott der Vater dargestellt, mit beiden Händen das Kreuz mit dem gekreuzigten Christus haltend. Diese beiden Kompositionen geben Anfang und Ende der Sendung Christi wieder. Der untere Teil der Kirchenwände enthält in mehreren Reihen Gemälde, die der Lebensgeschichte der Mutter Gottes gewidmet sind; sie beginnen mit ihrer Geburt, dann folgt ihre Erziehung, die Verkündigung, die Geburt Christi und enden mit ihrem Tode (Uspenije), wobei die Darstellung des Todes Mariä, da die Kirche diesem Feste geweiht ist, ihren Platz im Altarraum erhalten hat. An dieser Konzeption ist zweierlei bemerkenswert: einerseits hängt sie mit den apokryphen Literaturquellen jener Zeit zusammen, andererseits sind ihre übrigen Teile nicht in Form einer historischen Erzählung ausgedrückt, sondern richten sich nach dem Texte der kirchlichen Festgesänge und Psalmen. Den Szenen aus der Schöpfung liegt der 104. Psalm zugrunde, der Liturgie im Altarraum die liturgischen Lobgesänge. Diese Komposition steht an

Stelle der alten Darstellungen der Eucharistie und ihr zugrunde liegen die Worte: „Es schweige jedes menschliche Wesen und stehe still mit Schrecken und Beben." Das historische Thema der alten Bemalung hat hier unter dem Einfluß der feierlichen Kirchenhymnen alles Historische abgestreift, und der Beschauer sieht keine Geschichte vor sich, sondern wird von der Poesie der heiligen Gesänge durchdrungen[1]). Die Wandmalerei wird zu einer Lobhymne, die an der westlichen Wand nicht mit dem „Jüngsten Gericht" endet, sondern mit einem Hymnus zu Ehren der Mutter Gottes und Christi nach den Worten des Lobgesanges des Kosmas von Majum: „Was bringen wir Dir, o Christus?" (Tafel 24b). Die ganze Natur nimmt Teil an der Verherrlichung Mariä und des Christkindes und bringt ihnen ihre Gaben dar. Die Erde gibt ihnen die Krippe, die Wüste erzieht Johannes den Täufer, die Weisen aus dem Morgenlande bringen ihre Gaben, die Engel stimmen ihren Gesang an, und der Stern leuchtet über ihm. Die gesamte Komposition ist eine in verschiedenartigen und komplizierten Formen gehaltene Wiederholung des Freskogemäldes des Ferapontov-Klosters, das denselben Stoff behandelt. Die Verherrlichung der Mutter Gottes schließt mit der Szene, wo sie vor dem Throne steht, auf dem in königlichem Gewande und mit einer Krone auf dem Haupte der junge Christus sitzt. Die Gottesmutter ist gleichfalls königlich gekleidet und steht rechts vom Throne, während Johannes links steht. Verglichen mit den einfachen Darstellungsformen der Malereien des Ferapontov-Klosters, die gleich denen der Kahrije-Djami von frühbyzantinischen Prototypen ausgehen, trägt die Komposition des Svijažsker Klosters einen sehr feierlichen Charakter. Auf dem Gemälde in Kovaljovo tragen Christus und die Mutter Gottes auch bereits königliche Gewänder und Kronen.

Unter den Bildern befinden sich zwei aus dem Westen eingedrungene Kompositionen: Gott der Vater, mit beiden Händen das Kreuz mit dem gekreuzigten Christus stützend, kommt schon im 12.—13. Jahrhundert vor, später in den von Andrea del Castagno ausgeführten Malereien der Annunciata[2]). Die Komposition mit dem als Opfer im Sarge stehenden Christus und Maria und Johannes zu seinen Seiten ist anscheinend aus Novgorod nach Moskau herübergekommen. Der malerischen Ausführung fehlt der Stempel einer individuellen Meisterhand. Alles erinnert an Schablone und sogar die Themata der einzelnen Bilder, sowie ganzer Teile der Bemalung, wiederholen die Themata der komplizierten Heiligenbilder der zeitgenössischen Ikonenmalerei[3]). Die Anatomie der

[1]) D. Ainalov, Византийская живопись 14 столетия., S. 102.
[2]) A. Venturi, Storia dell' arte italiana, VII, Abb. 196.
[3]) L. Maculevič, Ежегодник Росс. Института Ист. Искусств, I, 278, macht darauf aufmerksam, daß die Malereien der Svijažsker Kirche, die die „Gött-

Figuren, sowie ihre Proportionen, sind noch ziemlich richtig und nicht übertrieben, in ihren Bewegungen ist noch zum Teil die Freiheit der alten Traditionen bewahrt. Am lebensvollsten sind die Gestalten der Mutter Gottes und der Engel, mit ihren zärtlich in verschiedener Richtung geneigten Häuptern. Diese Gestalten sind des öfteren breit, fest gefügt und anatomisch gut gebaut. Die ganze Bemalung bewahrt in der Anordnung der Themata an Wänden und Bögen noch ihre strengen Monumentalformen. Die Klarheit des ganzen Entwurfes und seine Einfachheit im Vergleich mit den äußerst komplizierten, mit Figuren überladenen Malereien der Kirche von Jaroslavl' weist darauf hin, daß der alte Dekorationsstil noch lebte. Die Namen der Meister sind uns nicht bekannt.

Literatur. D. Rovinskij, Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. Petersburg 1903. — G. Žitkov, Московская живопись. Ранион. Moskau 1928. — N. Pokrovskij, Стѣнныя росписи древнихъ греческихъ и русскихъ храмовъ. Moskau 1890. — P. Muratov, Два открытія. Zeitschr. Софія, Nr. 2. — D. Ainalov, Исторія русской живописи отъ XVI до XIX столѣтія. Petersburg 1913. — V. T. Georgijevskij, Фрески Ферапонтова монастыря. Petersburg 1911. — D. Ainalov, Фресковая роспись храма Успенія Богородицы въ Свіяжскомъ мужскомъ Богородицкомъ Монастырѣ. Moskau 1916. — D. Protasov, Древнія фрески столбовъ Звенигородского собора. Свѣтильникъ 1915, Nr. 9—13.

Fünftes Kapitel

Die russische Ikonenmalerei

Die russische Ikonenmalerei hat in der allgemeinen Kunstgeschichte des Mittelalters einen wichtigen Platz zu beanspruchen. Die neuen Denkmäler der russischen Ikonenmalerei, die an verschiedenen Orten Altrußlands entdeckt worden sind, sind kunstgeschichtlich von großem Interesse und von wunderbarer Originalität und zeigen, wie sich dieser Zweig der russischen Kunst, der einen wichtigen Bestandteil des monumentalen Kirchenschmuckes bildete, entwickelt, und zu welch hohem Grade der Vollendung er es gebracht hat. Die folgende Darstellung der Geschichte der russischen Ikonenmalerei bildet einen Versuch, in dieses komplizierte Kunstgebiet historische Klarheit zu bringen und das vorhandene Material auf Grund neuer Forschungen nach Schulen zu ordnen.

liche Sendung Christi" und die „Schöpfung der Welt" darstellen, sich auch auf einer Ikone befinden, die von Meistern aus Pskov herrührt, welche Ivan der Schreckliche nach dem Brande des Jahres 1547 nach Moskau berufen hatte, und die den Anlaß zu kanonistischen Disputationen gab, bei denen Viskovatyj die Künstler beschuldigte, westländische Neuerungen eingeführt zu haben.

Die Kiever Schule. Die älteste Schule der russischen Ikonenmalerei ist die von Kiev. Ihr Einfluß auf andere Schulen war sehr ausgedehnt. Ihre Anfänge reichen bis in die Zeit der Einführung des Christentums in Rußland zurück und hängen eng mit Byzanz und dem Chersones zusammen. In den Chroniken werden griechische Ikonen zuerst unter Vladimir erwähnt. Nach der Eroberung von Korsuń (Chersones in der Krim) bringt Vladimir von dort Ikonen heim und stiftet sie der von ihm erbauten Desjatinnaja-Kirche. Danach kommen fortwährend Berichte über Einfuhr von Ikonen aus Konstantinopel[1]) und über Einwanderung griechischer Ikonenmaler nach Kiev und Novgorod, den beiden Mittelpunkten der altrussischen Ikonenmalerei, die lange Zeit an der Spitze zweier verschiedener Kunstschulen standen. Nach Kiev wurden im Jahre 1131 zwei Ikonen der Mutter Gottes aus Konstantinopel gebracht. Die eine gab die Veranlassung zur Erbauung der Mutter-Gottes-Kirche Bogorodica Pirogošča, die andere wurde 1155 aus Vyšgorod bei Kiev nach Suzdal' geschafft, von wo sie Andrej Bogoljubskij nach Vladimir mitnahm. Um 1070 kam nach Kiev die Ikone der Himmelfahrt Mariä, welche die Kirche von Blacherna der damals im Bau begriffenen Uspenskij-Kirche des Kiever Höhlenklosters darbrachte, und um dieselbe Zeit gründeten die Meister, die die Kirche mit Mosaik und Freskenmalerei ausschmückten, die Kunstschule, in welcher der in den alten Quellen gerühmte Mosaikarbeiter und Ikonenmaler Alimpij seine Ausbildung erhielt. „Er verstand vorzüglich Ikonen zu malen", sagt der Verfasser seiner Biographie im Paterikon des Kiever Höhlenklosters. Seine Ikonen erfreuten sich in alter Zeit großer Berühmtheit und waren sogar berühmter als die Werke seiner Lehrer und anderer neben ihm erwähnter Ikonenmaler (z. B. des Grigorij)[2]), deren Namen größtenteils der Vergessenheit anheim gefallen sind. Vladimir Monomach brachte seine Ikone der Mutter Gottes nach Rostov in die von ihm erbaute Kirche, wo sie Polykarp, der Verfasser der Lebensbeschreibung des Alimpij, sah. Die Uspenskij-Kirche in Rostov stand ganz unter dem Einfluß der künstlerischen Traditionen von Kiev. Grundriß und Bemalung dieser Kirche waren der Kirche des Höhlenklosters entlehnt, und die Hinüberschaffung der Ikone des Alimpij war bloß ein weiterer Schritt in der Übertragung von Kiever Kunstformen nach dem russischen Nordosten. Von der letzten Arbeit des Alimpij, der kurz vor seinem Tode beendeten Ikone des Todes Mariä (Uspenije Bogorodicy), erzählt die Legende, daß sie mit Hilfe eines Engels gemalt worden sei, womit in

---

[1]) Патерик Печерский, hrsg. von der Archäographischen Kommission, S. 28 u. 32. Petersburg 1911. Über Ikonen, die Varlaam für die Pečerskaja Lavra von Kiev in Konstantinopel gekauft hat.

[2]) M. und V. Uspenskij, Заметки о др.-русском иконописании. S. 8.

der Sprache des Mittelalters der höchste Gipfel der Vollendung, der das Entzücken der Zeitgenossen hervorrief, ausgedrückt werden sollte.

Überhaupt wurden die Kiever Ikonen in den alten Städten Rußlands sehr in Ehren gehalten und spielten deshalb bei Bürgerkriegen und Kirchenplünderungen eine wichtige Rolle. Sie wurden immer mit ganz besonderer Habsucht geraubt, und zwar von den südlichen Nachbarfürsten sowohl wie von den Herren der nördlichen Gebiete, was dazu beitrug, daß der Kiever Ikonenstil sich über das ganze alte Rußland verbreitete. Aus Kiev holten sich ihre Ikonen die Herren von Vladimir, Suzdal', Černigov, Smolensk und anderen Gebieten[1]). Darüber klagen die Chronisten aus der Zeit der Bürgerkriege. Nach der Zerstörung von Kiev wurden aus der Kiever Kirche des hl. Theodoros die Ikonen des Erlösers und der Mutter Gottes und aus dem benachbarten Ovruč die Mariä-Reinigungs-Ikone sowie diejenige des Erzengels Michael geraubt[2]) und nach Cholm geschafft. Im Jahre 1415 klagt der Kiever Fürst Vitovt über den Raub von Kiever Ikonen und über die Plünderung der Kiever Heiligtümer. Seine Worte charakterisieren den Zustand der Kiever Kunstschule zu Anfang des 15. Jahrhunderts. „In unseren Tagen", schreibt er, „raubten manche Metropoliten das kirchliche Eigentum und brachten die Wertgegenstände unserer Kirche in fremde Lande — verschiedene Ikonen mit Goldeinfassung, Jaspisschalen und andere Kostbarkeiten ... welche ehedem russischen Großfürsten gehört hatten"[3]). Aus den angeführten historischen Zeugnissen erhellt die weite Verbreitung der Kiever Ikonenmalerei, die an allen altrussischen Kunststätten geschätzt wurde. Die jetzt in vielen Gebieten entdeckten hervorragenden Ikonen bestätigen diese Nachrichten. Andererseits lassen jene unbekannten Ikonenmaler, die in Kiev arbeiteten und neben Alimpij erwähnt werden, auf die Existenz älterer Schüler der griechischen Meister schließen, deren Leistungen auf die Kunst der ersten nach Kiev berufenen Meister zurückzuführen sind. Schwerlich einer anderen als eben der Kiever Schule sind deshalb die Ikonen zuzuschreiben, deren Stil eine nahe Verwandtschaft mit den Formen der Kiever Monumentalmalerei offenbart, dieser einzigen Quelle unserer Kenntnis der aus Byzanz nach Kiev gelangten Kunstrichtungen. Die russischen Inschriften

---

[1]) Im Jahre 1158 der Fürst von Suzdal', 1175 der Fürst Svjatoslav von Černigov; 1171 plünderten die am Bürgerkriege teilnehmenden Männer von Smolensk, Suzdal' und Černigov drei Tage lang die Stadt und raubten Ikonen, Glocken u. a. aus den Kirchen. Dasselbe wiederholte sich im Jahre 1203. 1237 wurde Kiev vom Fürsten Jaroslav von Smolensk besetzt usw.

[2]) Hypatius-Chronik s. a. 1259.

[3]) Акты Западной России, Bd. II. Vgl. Antonovič, Монографии по истории Западной и Южной России, S. 260, Anm. 1.

beweisen ihre russische Herkunft, während die zaghafte und wenig stilvolle Ausführung eine Schülerhand erkennen läßt.

Die Altartür im Dorfe Krivoje, Gouvernement Archangelsk, stellt ein hervorragendes Denkmal des Kiever Kunstkreises dar, das uns der hohe Norden bewahrt hat (Tafel 25). Auf den beiden Türflügeln sind die Kirchenväter Basilios und Gregorios in ganzer Größe dargestellt. Von der Figur des letzteren ist nur ein Teil des bis auf die Füße herabreichenden Gewandes zu sehen. Über diesen Figuren ist die Verkündigung dargestellt. Der in seinem oberen Teil abgerundete Türrahmen ist älter als die kielartigen Formen in Jurjev-Polskij. Alle erhalten gebliebenen Figuren gehen hinsichtlich ihrer Ausführung auf einen der Kunststile der ersten Kiever Schule zurück. Die strengen Gestalten der Kirchenväter zeigen in der Ausführung dieselben unbeweglichen, geradlinigen Stellungen, die wir von den Altarmosaiken der Kiever Sophienkirche her kennen. Der Kopftypus des hl. Basilios erinnert mit seinen scharfen, ausgesprochen orientalischen Gesichtszügen stark an das Mosaikbildnis des Heiligen im Altarraum (Bd. I, S. 18). Die großen Augen mit den großen Pupillen, die gerade Nase und die Form des Bartes sind ganz dieselben. Die Verkündigung ist noch mehr vom Kiever Geist durchdrungen; sie gibt die auf dem Triumphbogen befindliche Mosaikkomposition der Verkündigung wieder. Maria steht vor dem Engel, ihm den Kopf zuneigend, und hält purpurnes Garn in den Händen (Tafel 26b). Das Gesicht des Engels ist, wie auf dem Kiever Mosaik, dem Beschauer halb zugewandt, die Flügel zu beiden Seiten der Gestalt, die niedrige Frisur mit der auf den Hals herabfallenden Haarlocke, die breiten Gesichtszüge und nicht zuletzt seine ausgeglichenen Bewegungen stehen dem Kiever Vorbilde außerordentlich nahe (Tafel 26 a). Die runden Gesichter und vor allem die schöne ruhige Haltung der Maria geben das Kiever Original im strengen Stile der Übergangszeit von den Mazedoniern zu den Komnenen wieder. Aber die Arbeit des russischen Meisters steht hinter dem griechischen Original stark zurück. Die Gestalten der Kirchenväter sind den hohen Türflügeln entsprechend schmal und in die Länge gezogen, während Maria und der Engel in normaler Weise dem von ihnen eingenommenen Platz angepaßt sind. Die Gestalten sind flach, die Köpfe im Vergleich zu den Händen und Füßen zu groß; die Finger sind kurz. Der monumentale Stil ist nicht eingehalten. Die flachen linearen Formen der Gewänder der Kirchenväter sind verworren und lassen die Anatomie des Körpers nicht erkennen. Bei Basilios ist das linke Knie mittels runder Linien dargestellt, der Fuß ist aber nach links verschoben, und die ganze Gestalt entbehrt der Standfestigkeit. Der Buchrand ist in umgekehrter Perspektive wiedergegeben. Der flache lineare Stil wird etwas lebhafter in der Darstellung der Gesichter. Das Relief der Augenbrauen, der Augen

und der Nase wird mittels dunkler Schatten, die Beleuchtung der Reliefpartien mittels feiner weißer Linien längs den Konturen der Nase, der Augenlider und der Finger ausgedrückt. Die Form des Kreuzes am unteren Teil des schmalen Omophoriums, dort, wo es der Schulterbiegung folgt, und ebenso das viereckige Postament unter dem Teppich, auf dem Maria in der Verkündigung steht, dessen Linien die Tiefe des Raumes mit dem Sitz im Hintergrunde deutlich erkennen lassen, weisen auf gute Traditionen in der Behandlung der Perspektive. Die kleinen kompositionellen Abweichungen von den Mosaiken der Sophienkirche stehen der Annahme nicht im Wege, daß der Meister in der Manier der ersten Kiever Schule arbeitete, und daß die nahe Verwandtschaft seines Stiles mit demjenigen der Mosaiken der Sophienkirche durch die allgemeine Stilverwandtschaft seiner Kunst mit der ersten Kiever Schule zu erklären ist. In der Verkündigung z. B. hat er rechts ein Gebäude hinzugefügt, das das Wohnhaus der Mutter Gottes darstellen soll, und welches auf der Verkündigung in der Sophienkirche fehlt. Die das Garn haltenden Hände Marias nehmen eine andere Lage ein, links befindet sich eine zweistöckige Ballustrade. Abgesehen von diesen Abweichungen sind auf der Ikone alle charakteristischen Züge der ersten Kiever Schule bis aufs kleinste eingehalten. Längs den Füßen des Thrones der Mutter Gottes und an den Überärmeln des hl. Basilios schlängelt sich eine schöne Arabeske, die in dem gleichen Stil gehalten ist, den wir von der Umrahmung des Triumphbogens in der Sophienkirche her kennen, das rautenförmige Ornament, das in den Altarmosaiken der Sophienkirche so häufige Verwendung gefunden hat, schmückt den unter dem dunklen Obergewande des hl. Basilios sichtbaren Saum seines Omophoriums. Der ausgesprochen orientalische Typus des hl. Basilios zeigt, daß der Meister sich nicht der hellenistischen, in den Mosaiken zum Ausdruck gelangten Kunstrichtung angeschlossen hat, sondern sich zu dem orientalischen linearen Stil bekannte. Die Heiligenscheine sind in allen Fällen einfach und ohne Schmuck. Der Erdboden, auf dem der hl. Basilios steht, ist mit willkürlich darauf verstreuten grünen Zweigen geschmückt; dieses letztere ist ein wichtiges Detail, weil es in der späteren Malerei Novgorods sehr häufig wiederkehrt. Dieses Denkmal der Ikonenmalerei kann mit dem Ende des 12. Jahrhunderts datiert werden. Charakteristisch für die Kunst dieser Zeit sind die übermäßig langen, nicht ganz fest auf den Beinen stehenden Gestalten, sowie die Vorliebe für lineare Formen.

Maria Orans[1]). Diese wunderbare Ikone ist im Erlöserkloster in Jaroslavl' entdeckt worden und mußte erst von späteren Über-

[1]) A. Anisimov, Вопросы реставрации, II, S. 164.

malungen gereinigt werden (Tafel 27). Sie ist auf einem großen Holzbrett (192× 121 cm) im Monumentalstil der Kiever Mosaiken ausgeführt und stellt ein seltenes Denkmal der Kiever Kunst dar. Die Gestalt der Orantin zeigt die breiten wuchtigen Formen jener Mosaikbildnisse, die sich gewöhnlich in der Altarkonche befinden. Der Meister, der sie schuf, hat in Anbetracht der Größe des Holzbrettes mit Bedacht den monumentalen Stil gewählt. Eine Ikone von solcher Größe mußte in der Kirche einen ganz besonderen Platz einnehmen, und daher mußte die malerische Ausführung auf Fernwirkung berechnet werden. Nicht nur die Gewänder, sondern auch die Gesichtsformen der Orantin und des Christkindes im Medaillon auf ihrer Brust sind in breiten Formen und großen Zügen ausgeführt. Das strenge, ernste Gesicht der Orantin, klassisch schön und regelmäßig, erinnert an den antiken Typus der Pallas Athene, der sich in der byzantinischen Kunst als hellenistisches Erbteil erhielt (Tafel 28a). Der Typus der Orantin im Altarraume der Kiever Sophienkirche zeichnet sich durch dieselben antiken Züge aus, und seine außerordentliche Ähnlichkeit mit dem Typus auf der Ikone läßt keinen Zweifel an der Verwandtschaft dieser beiden Heiligenbilder. Durch den großen Wuchs, die engen zarten Schultern, die kurzen Arme mit den kleinen Händen wird aber andererseits die Ähnlichkeit der Orantin auf der Ikone mit der Orantin der Sophienkirche beeinträchtigt, denn letztere hat breite Schultern, große Hände und gewichtige Körperformen, die als Erbteil der altertümlichen Malerei der Zeit der Mazedonier zu betrachten sind. Im Gegensatz zu diesen alten Formen zeigt die Orantin auf der Ikone die Merkmale der zweiten Kiever Kunstschule. Solche kurze Arme mit kleinen Händen und dünnen Fingern sehen wir auch bei den Aposteln der Eucharistie im Michaelskloster (Bd. I, S. 28), wo die kurzen Arme und Hände ein Merkmal des späteren Stils bilden. Der Orantin auf der Ikone fehlt schon die Standfestigkeit der Orantin des Mosaikbildes in der Kiever Sophienkirche. Ihr linkes Bein ist in schräger Linie nach rechts gestellt, das rechte steht senkrecht zum Boden, und nur die weiten Gewandfalten links vom Beschauer verbergen ein wenig die Linksneigung der Gestalt. Auf dem Mosaikbild in der Sophienkirche herrscht vollkommenes Gleichgewicht. Der Mangel an Standfestigkeit ist auch für die Apostelgestalten im Zlatovercho-Michailovskij-Kloster charakteristisch. Am wichtigsten für die Datierung der Ikone ist aber der Kopftypus der Orantin. Das längliche Gesichtsoval, die vom oberen Lid halb verdeckten Pupillen, die kleinen regelmäßigen Lippen mit der geraden Scheidelinie, vor allem aber der Gesamtausdruck von tiefem Insichversunkensein — diese Eigenschaften finden sich in gleicher Weise wieder im Gesicht des hl. Stephan in den Mosaiken des Zlatovercho-Michailovskij-Klosters und trennen die Ikone von den Mosaiken der

Sophienkirche. Die üblichen schielenden Augen nähern das Gesicht der Orantin demjenigen des hl. Stephan noch mehr.

Der Christus Immanuel im Medaillon auf der Brust der Orantin gibt den gleichen Stil ebenso deutlich wieder. Seine etwas schielenden mandelförmigen Augen, die kleinen regelmäßigen, gerade geschnittenen Lippen, die breiten Ohren sind von derselben Form wie beim hl. Stephan und bilden eine Wiederholung der Gesichtszüge des hl. Demetrios von Thessalonike mit dem runden Gesicht in den Mosaiken des Zlatovercho-Michailovskij-Klosters. Der Nimbus des Immanuel ist von reliefgemalten Zweigen durchkreuzt. Der Hemdkragen ist mit einem zierlichen Ornament geschmückt. Entsprechend den emporgehobenen Händen der Mutter Gottes hat auch Immanuel seine beiden Hände erhoben, um nach rechts und links Segen auszuspenden. Die Linien der emporgehobenen Arme der Mutter Gottes erhalten durch seine Arme, die mit ihnen in linearen Zusammenhang gebracht sind, einen harmonischen Abschluß.

Die beiden Medaillons rechts und links vom Kopf der Orantin sind in gleicher Höhe mit ihrem großen Nimbus angebracht und bilden mit ihm zusammen drei regelmäßige Kreise. Die hübschen Engelsköpfe sind im Typus den Engeln der Mosaiken im Zlatovercho-Michailovskij-Kloster nahe verwandt. Ihr üppiges Haar und ihre regelmäßigen Gesichtszüge mit gerader Nase und schönen Lippen geben den gleichen Typus wieder und zeichnen sich mit ihren klassischen Zügen vorteilhaft vor den Engelsköpfen der Mosaiken in der Sophienkirche aus. Die Einfügung dieser Brustbilder in Medaillons offenbart gute Kenntnis der Kompositionstechnik. Die oberen Teile der Flügel und die runden Heiligenbilder der Engel werden von der Bogenlinie des Medaillons abgeschlossen, während unten die breiten Formen des rechten Ärmels ebensolchen breiten Massen am Mantel entsprechen. Die Medaillons mit den Engeln bilden einen spezifischen Zug, der auf hellenistische Traditionen zurückgeht. Wir kennen solche Medaillons zu beiden Seiten des Kopfes Johannes des Täufers auf einer enkaustischen Ikone aus dem 6. Jahrhundert in Kiev, in der Handschrift des Kosmas Indikopleustes der Vatikanischen Bibliothek und andere. Diese Eigentümlichkeit paßt vortrefflich zum hellenistisch-konstantinopeler Stil der ganzen Ikone und zum altertümlichen Charakter der Komposition.

Der monumentale Stil dieser wertvollen Ikone läßt die anderen bekanntgewordenen ähnlichen Denkmäler neben ihr zurücktreten. Die minutiöse, feine Art der Ikonenmalerei als Staffeleikunst ist hier verschwunden. Die Konturen fehlen und sind durch breite Farbenmassen ersetzt. Das Bild ist in allgemeinen Farbenflecken ausgeführt, und Umrißlinien sind nur zur Bezeichnung einiger unentbehrlicher

Details angewandt, wie des Halskragens, der Füße, Hände, Finger usw. Alles übrige ist in breiten Massen dargestellt. Unter den Augenbrauen liegen scharfe Schatten; Wange, Nase, Lippen und Hals sind in schattiertem Relief, die Gewänder in scharf sich abhebenden Farbenstreifen ausgeführt. Das dunkelrote Omophorion und das dunkelblaue Untergewand sind mit breiten Goldstreifen bedeckt. Besonders deutlich tritt die Art des angewandten Verfahrens an dem Omophorion auf dem Kopfe der Orantin zutage, wo drei breite farbige Streifen mit Goldstreifen abwechseln. Mit gleich mächtigen Pinselstrichen sind die Falten des Gewandes an den Schultern und an der ganzen Figur ausgeführt. Die Linien des Omophorions zuseiten der Figur sind noch schärfer und lassen die breiten Falten deutlich zutage treten. Der Hintergrund ist golden. Die ganze Gestalt schimmert goldig und erweckt, einer Mosaikmalerei ähnlich, den Eindruck, als sei sie aus Gold gemacht.

Obgleich russische Inschriften fehlen und als Reste einer griechischen Inschrift nur die Buchstaben $\overline{\mathrm{MP}}\,.\,\overline{\Theta\upsilon}$ erhalten sind, kann die Ikone nicht den in Rußland entstandenen byzantinischen Kunstwerken zugezählt werden. Sie unterscheidet sich von den echt griechischen Ikonen durch Mängel, die schülerhaften Nachahmungen eigen sind. Im Faltengewirr läßt sich keine Logik erkennen. Die Beine der Orantin sind von einem Faltensystem verdeckt, unter dem die normale Anatomie des Körpers verschwindet. Zu stark verkürzt sind die Arme in der Ellbogengegend, zu klein und unregelmäßig sind Hände und Finger, die Gewandfalten rechts am Gürtel scheinen vollständig überflüssig zu sein — alles Züge, die in den echt griechischen Werken jener Zeit, die noch die hohen Traditionen der Meisterschulen in Ehren hielt, nicht vorkommen. Diese Ikone rührt von einem russischen Meister her, der sich mit der monumentalen Art der griechischen Malerei vertraut gemacht hatte. Ein anderes Denkmal dieser Art sind die Mosaiken des Zlatovercho-Michailovskij-Klosters. Daß an der Herstellung dieser Mosaiken russische Schüler beteiligt waren, erhellt einerseits aus den russischen Inschriften, andererseits aus dem überall zutage tretenden Mangel an technischen Kenntnissen. Die Stilverwandtschaft dieser beiden Denkmäler ist so deutlich, daß die Ikone unbedingt der zweiten byzantinischen Meisterschule, die für die Arbeiten in der Höhlenklosterkirche berufen wurde, zugeschrieben werden muß. Diese Meister, die den neuen Kunststil, der sich durch seine echt hellenistischen Traditionen und das Fehlen scharfer orientalischer Züge auszeichnete, aus Blachernä mitgebracht hatten, wurden, wie bereits erwähnt, auch zu den Arbeiten im Zlatovercho-Michailovskij-Kloster herangezogen, und hierbei bot sich ihrem russischen Schüler Alimpij die Gelegenheit, sich die Technik ihrer Monumentalkunst und Ikonenmalerei zu merken. Dieser im alten

Rußland hochgefeierte Ikonenmaler hat viele Werke hinterlassen, von denen fünf Ikonen der Deesis und zwei Altarikonen besonders gerühmt werden. Der Verfasser der Vita des Alimpij, Polykarp sagt von diesen Ikonen, sie seien sehr groß gewesen. Eine dieser „großen" Mutter-Gottes-Ikonen schaffte Vladimir Monomach nach Rostov in die von ihm erbaute Mariä-Himmelfahrts-Kirche, wo Polykarp Gelegenheit hatte sie selbst zu sehen[1]). Die Ikone der Orantin in Jaroslavl' ist sehr groß, vom Typus der Altarbilder, und rührt ihrem Stile nach von einem Meister des Kiever Kreises her. Ich halte sie für ein Werk des Alimpij, dessen Stil mit der monumentalen Mosaikmalerei des Zlatovercho-Michailovskij-Klosters in Zusammenhang stehen muß. Ihrer Ausführung nach paßt diese Ikone zum Stil des 12. Jahrhunderts, und das Datum von Alimpijs Tode fällt ins Jahr 1114. Seine Ikone wurde in der Uspenskij-Kirche aufgestellt, und Vladimir Monomach starb 1125. Dieses Datum paßt auch vortrefflich zum Stil der Ikone. 1728 wurden alle bemerkenswerten Denkmäler der Vorzeit aus der Rostover Kirche nach Jaroslavl[2]) übergeführt. Vielleicht war auch die Ikone der Orantin darunter?

Der hl. Demetrios. Derselben Kiever Schule und demselben Zeitalter muß auch eine andere hervorragende Ikone zugeschrieben werden, die in der Stadt Dmitrov, Gouvernement Moskau, entdeckte Ikone des hl. Demetrios von Thessalonike[3]). Der Heilige ist hier mit halbgezücktem Schwerte auf dem Throne sitzend dargestellt. Es hat sich herausgestellt, daß diese Ikone im 16. Jahrhundert restauriert worden ist, wobei in der rechten Ecke vom Beschauer ein fliegender Engel mit einer Krone in der Hand hinzugefügt wurde. Der schöne Kopf des Heiligen ist vorzüglich erhalten (Tafel 28b). Er ist eine Wiederholung des mächtigen runden Kopfes desselben Heiligen im Zlatovercho-Michailovskij-Kloster, gibt aber außerdem die Hauptzüge des Stiles, den wir an der Orantin und dem Christkinde wahrgenommen haben, wieder. Die Form des Bartes, des Schnurrbartes, des Augendurchschnittes und der Lippen ist den Mosaiken so ähnlich nachgebildet, daß die Zugehörigkeit dieses Typus zum Kiever Kreise keinem Zweifel unterliegt. Der Unterschied besteht im gelockten Haar und im Diadem. Die gleiche zarte Behand-

---

[1]) „... jemand bestellte bei Alimpij fünf große Deesisikonen und zwei Altarikonen, um die Kirche damit zu schmücken. Vladimir Monomach schaffte eine dieser Ikonen, die der heiligen Mutter Gottes, nach Rostov in die dortige Kirche, die er selbst erbaut hat. Sie steht, wie ich selbst gesehen habe, auch heute noch dort." Печерский Патерик, hrsg. von der Archäographischen Kommission, S. 124.

[2]) Vgl. M. Tolstoj, Древние святыни Ростова Великого, S. 26.

[3]) In der Überlieferung wird sie mit dem Fürsten Vsevolod Bolšoje Gnezdo, der die Uspenskij-Kathedrale zu Vladimir restaurieren ließ, in Zusammenhang gebracht, und das macht ihre Kiever Herkunft sehr wahrscheinlich. Vergleiche I. Grabar', Вопросы реставрации, I, S. 62.

lung der Schatten, das sichtliche Streben nach reliefartiger Darstellungsweise und endlich die Regelmäßigkeit der Gesichtszüge lassen diesen Kopf demjenigen der Orantin nahe verwandt erscheinen. Einen Unterschied macht der ausgesprochen orientalische Typus dieses Kopfes aus, denn weder der Kopf der Orantin noch die Köpfe des Zlatovercho-Michailovskij-Klosters haben etwas Orientalisches an sich. Der Kopf ist nicht so streng klassisch; dieses, sowie seine feinen Augenbrauen und scharf gezeichneten Augenumrisse nähern ihn den Fresken der Sophienkirche in Kiev. Beide Augen blicken nach rechts, wie auf den Emaillen des 12. Jahrhunderts und auf dem Mosaikbild Christi im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin[1]), und das verleiht dem Kopfe einen lebhaften Ausdruck. Diese Merkmale gestatten es, die Ikone des hl. Demetrios von Thessalonike der Blütezeit des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben, wahrscheinlich der Mitte dieses Jahrhunderts. Der Hintergrund ist silbern, was auf die Tradition der hellenistischen Malerei zurückzuführen ist. Die Ikone kann ohne Schwierigkeiten den Kiever Kunstdenkmälern angeschlossen werden.

Die Svenskaja-Ikone[2]) gehört gleichfalls in den Kreis der Kiever Ikonenmalerei. Auch sie hat die Kiever Traditionen bewahrt, aber obgleich von späteren Farbenschichten gereinigt, ist sie ein Denkmal von problematischer Echtheit. Hier ist die Gottesmutter auf dem Throne sitzend und das Christkind auf dem Schoße haltend dargestellt. Zu ihren Seiten stehen Antonius und Theodosius mit großen auseinandergefalteten Schriftrollen. Die Gestalt der Mutter Gottes ist unten auf ungeschickte Weise verkürzt; der obere Teil der Gestalt bis zu den Knien ist eine Wiederholung des allgemein bekannten Typus der stehenden Gottesmutter. Alles dieses weckt starke Zweifel an ihrer Authentizität. Die Gestalten des Antonius und Theodosius sind äußerst lang und von einem groben unbestimmten Stil. Ältere und neuere Restaurierungen haben die Bestandteile der Komposition verändert[3]). Die Gewänder der Mutter Gottes und des Christkindes haben scharfe gebrochene Falten, wie sie in der ältesten Novgoroder Schule vorkommen. Das Christkind teilt aber nach rechts und links Segen aus, wie der Immanuel auf der oben beschriebenen Darstellung der Orantin, und das deutet,

---

[1]) O. Wulff und M. Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, Abb. 17.

[2]) Erstmalig publiziert von A. Anisimov, Вопросы реставрации, II. Домонгольский период др.-русск. живописи, S. 152—155.

[3]) Die Ikone wurde am 25. September 1330 vom Černigover Fürsten Roman Michailovič und dessen Gemahlin, der Fürstin Anastasia renoviert. Vgl. M. und V. Uspenkij, Заметки о древне-русском иконописании, 64. Вестник археологии и истории hrsg. vom Petersburger Archäologischen Institut. Bd. XIV. Petersburg 1901. Zum zweiten Male wurde sie restauriert unter Ivan dem Schrecklichen; ebda 64.

in Verbindung mit dem echt Kiever Thema der Komposition, auf einen Zusammenhang mit Kiever Originalen. Der Überlieferung zufolge entstand die Ikone im Jahre 1288 und gehörte ursprünglich der Pečerskaja Lavra[1]). Stil und Formen, sowie die Widersprüche in der Komposition lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß diese Ikone zur Zeit der Verarmung Kievs nach dem Einfalle der Tataren entstanden ist, als die alten Schulen der Ikonenmalerei untergegangen waren; dadurch mögen auch die an der Ikone deutlich wahrnehmbaren nördlichen, Novgoroder Einflüsse bedingt sein.

Die Novgoroder Schule der Ikonenmalerei. Neben der Kiever Schule der Ikonenmalerei entwickelte sich frühzeitig die Novgoroder Schule, deren Anfänge gleichfalls mit Konstantinopel[2]), aber auch mit Kiev zusammenhängen. Griechische Meister schufen die Gemälde für die Sophienkirche in Novgorod; in den Chroniken werden bis ins 15. Jahrhundert hinein viele griechische Meister und verschiedene Ikonenmaler erwähnt, die in Novgorod arbeiteten. Daneben werden auch ihre russischen Schüler genannt. Die Novgoroder Schule der Ikonenmalerei bildet eine klarer erfaßbare Einheit und ein umfangreicheres Kapitel in der Geschichte der russischen Malerei als die Kiever Schule. Novgorod blieb vom Tatarensturm verschont und konnte sich frei zu einer großen Republik entfalten, deren kulturelle Beziehungen sich weit nach Westen und Nordosten ausbreiteten.

Die Beziehungen zu Byzanz hörten nie auf. Die Novgoroder Kunst reagierte unentwegt auf alle neuen aus Byzanz kommenden Kunstströmungen und hat uns eine Reihe Denkmäler der Monumentmalerei von erstklassiger Bedeutung überliefert. Hier wie in Kiev sind es die Kirchengemälde allein, die uns die Möglichkeit geben, die Bildung und Entwicklung der verschiedenen Stile der Ikonenmalerei stufenweise zu verfolgen. Die russischen Schüler der Griechen fingen allmählich an, ihren eigenen Bestrebungen Ausdruck zu verleihen. Die Novgoroder Ikonenmalerei schuf eine selbständige russische Varietät der byzantinischen Malerei und schritt nach dem Fall Konstantinopels auf dem eingeschlagenen Wege rüstig fort, indem sie ihre eigenen Ideale weiter entwickelte. Von Novgorod übernahm diese Ideale Moskau. Die bisher

---

[1]) M. und V. Uspenskij, Заметки о древне-русском иконописании, S. 14ff. Petersburg. — N. Kondakov, The Russian Icon, S. 60—61. Über die Entdeckung der Ikone siehe in Вопросы реставрации den Aufsatz von I. Grabar', Новгород и Суздаль, S. 55, Anm. 63. — I. Karabinov, „Наместная икона“ древнего Киево-Печерского Монастыря. Известия Гос. Акад. Ист. Мат. Культуры, Bd. V, Leningrad 1927, S. 102—103.

[2]) In der Sophienkirche befand sich eine vom griechischen Kaiser Manuel gemalte Erlöserikone, die sich später im Besitz der Moskauer Uspenskij-Kathedrale findet. N. Snegirjov, Археология и топография Москвы, S. 234.

aufgedeckten Denkmäler der Novgoroder Ikonenmalerei enthüllen uns eine zwar unvollständig bekannte, aber schöne Phase dieses jahrhundertelangen folgerichtigen Entwicklungsganges.

Die kleine Engelsikone (Tafel 29b). Die kleine Ikone mit dem Brustbild eines Engels (48,5× 38,7) gehörte zu einem komplizierten Deesisgemälde und hatte ihren Platz auf der rechten Hälfte des Bildes, wie aus der Stellung des auf die rechte Schulter geneigten Kopfes hervorgeht. Das hübsche frauenhafte Engelsköpfchen mit den großen Augen, der erhabenen gebogenen Nase, dem kleinen hübschen Mund und dem zarten vollen Kinn ist in Dreiviertelwendung dargestellt. Die Kraft und Sicherheit der im Stile der Fresken von Neredica gehaltenen malerischen Ausführung offenbaren einen hervorragenden Meister, der es verstanden hat, den byzantinischen Stil lebensvoll wiederzugeben. Im Gesicht des Engels mit dem kaum angedeuteten Lächeln und dem sanften Blick tritt das Ideal, welches der Novgoroder Kunst zugrunde liegt, zum ersten Male klar in Erscheinung. Die niedrige Stirn, die dichte, aber keineswegs hohe Frisur des gleichmäßigen, dichten, kastanienbraunen Haars, das, in feste Doppelzöpfe geflochten, in Locken auf die Schultern herabfällt, das in das Haar eingeflochtene Diadem mit dem Edelstein auf der Stirn, die fein gezeichneten Augenbrauen — alles verrät das Bestreben, die Schönheit eines Engelsantlitzes wiederzugeben. Der Stil ist mit der rein künstlerischen Anschauung des Novgoroder Meisters eng verknüpft. Das Haar ist mit goldenen Fäden verziert. Maßgebend dafür war nicht bloß der Wunsch des Malers, dem Haare Glanz zu verleihen, sondern auch die bewußte Absicht, die Ikone recht prächtig auszustatten. Die malerische Ausführung bewahrt in der Wiedergabe von Umfang und Relief die alten skiagraphischen Traditionen. Die rechte Gesichtshälfte ist perspektivisch verkürzt. Auge und Nase sind in Verkürzung dargestellt. Unter den Augen und Augenbrauen liegen zarte, gleichsam retuschierte Schatten, ebensolche Schatten bedecken den Hals und lassen das Relief des Kinnes hervortreten. Die auf der Stirn liegenden leichten Schatten heben das Relief der Haartracht hervor. Mit Ausnahme des feinen lächelnden Gesichtsausdruckes und der wellenförmigen dünnen Bänder an den Enden des Diadems, die in schönen perspektivischen Windungen wiedergegeben sind, unterbricht nichts die Statik des für das Komnenenzeitalter charakteristischen Stiles. Die gleichmäßigen Linien des Halskragens, sowie die Reihen der goldenen Gewandfalten auf den Schultern haben nichts Unruhiges an sich. Orientalischer Einfluß offenbart sich einerseits in der Nasenlinie, die ihre für Kiev so charakteristische gerade Linie eingebüßt hat, anderseits in der Ausführung der Haarlocken über den Schultern, die nicht in natürlicher Form, sondern nach Art der sassanidischen ornamentalen Schnörkel

ausgeführt sind. Dieser Engelstypus ist eine dem Original sehr nahe kommende Wiederholung des Engels von Neredica (Bd. I, S. 45), wobei die monumentalen Formen der Fresken in der feinen ikonographischen Wiedergabe gemildert erscheinen. Das Datum der Fresken von Neredica (1198) bestimmt auch die Entstehungszeit der Ikone. Sie steht an der Schwelle des 13. Jahrhunderts. Ihre perspektivischen Formen, ihre Leben atmende Frische lassen den Anfang einer neuen Kunstperiode vorausahnen. Die Provenienz der Ikone ist unbekannt. Sie befand sich früher im Rumjancev-Museum in Moskau und gehört jetzt dem Historischen Museum in Moskau, ihr Stil verbindet sie mit Novgorod, eine ganze Reihe verwandter Denkmäler enthüllt ihre eigentliche Herkunft.

Die Acheiropoietos-Ikone steht in allernächstem Zusammenhang mit der Engelsikone, und es entsteht die Frage, ob sie nicht auch zum Deesisbild gehörte und dessen Mittelteil bildete (Tafel 29 a). Die stilistische Verwandtschaft der beiden Ikonen untereinander ist so groß, daß sie zu einer gemeinsamen Gruppe vereinigt werden müssen. Die Acheiropoietos-Ikone stammt aus der Uspenskij-Kathedrale, dieser Schatzkammer alter Gemälde, die im Laufe von Jahrhunderten dort angesammelt wurden. Die Größe des Bildes (77 × 71) widerspricht nicht der soeben geäußerten Annahme. Die Ikone hat unter einer Restaurierung gelitten und die Kraft der Farben verloren, durch die sich die Engelsikone so vorteilhaft auszeichnet. Die Formen von Augen, Nase und Lippen, die Verzierung des Haars mittels goldener Linien, dieselben sanften getuschten Schatten auf der Stirn unter dem Haar, unter den Augenbrauen und auf den Wangen sind auch auf dieser Ikone wiederholt, die einen Typus der Acheiropoietos-Ikonen der Neredica-Kirche wiedergibt.

Auf der Rückseite der Ikone ist die Kreuzesanbetung dargestellt (Tafel 30). Die Komposition ist streng symmetrisch, und die linke Hälfte des Bildes ist eine genaue Wiederholung der rechten. In der Mitte ist auf glattem weißen Hintergrunde das Kreuz von Golgatha dargestellt, ein breites, achtarmiges Kreuz auf einem halbrunden Hügel mit einer Höhle und Adams Kopf darin. Am Kreuz hängt die Dornenkrone. An den Seiten befinden sich Kreise mit Personifikationen von Sonne und Mond und über diesen je zwei Cherubim und Seraphim. Die ganze auf glattem hellblauen Grunde ausgeführte Komposition hat keine Perspektive und läßt in ihren Einzelteilen jegliche malerische Anordnung vermissen. Wirklich malerisch sind nur die Gestalten der die Passionswerkzeuge tragenden Erzengel Michael und Gabriel. Ihre wallenden faltenreichen Gewänder, ihre Haltung, ihre Gesichter und die Form ihrer Flügel sind fast genau dieselben wie auf der „Taufe“ und anderen Bildern der Neredica-Kirche (Bd. I, S. 45). Nur unten der schmale

ebene Erdstreifen spielt auf die gewöhnliche Art des Kompositionsaufbaues an. Der rundliche Hügel zeigt oben die gleichen felsenartigen Vorsprünge, wie sie auf einigen Bildern von Neredica zu sehen sind, ein charakteristischer Zug der byzantinischen Kunst an der Schwelle des 13. Jahrhunderts. Die auf vielen Denkmälern des 5.—7. Jahrhunderts anzutreffende alte palästinensische Komposition erwachte in Novgorod zu neuem Leben. Charakteristisch für diese Art sind die Engel, die nicht zuseiten des Kreuzes stehen, sondern eilig auf das Kreuz zuschreiten[1]). Auf Grund der russischen Inschriften, die die charakteristischen Merkmale der Novgoroder Orthographie aufweisen, muß diese hervorragende Ikone der Novgoroder Schule zugeteilt werden. Da auf ihr einige Bilder von Neredica wiederholt sind und der Stil von Neredica eingehalten ist, können wir sie sowohl wie die Engelsikone, mit dem Ende des 12. oder spätestens mit den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts datieren. Die Kenntnis dieser beiden Ikonen ist für eine ernstliche Würdigung einer dritten Ikone der Novgoroder Schule von außerordentlicher Wichtigkeit. In dieser dritten Ikone erreicht der Novgoroder Kunststil seine höchste Entfaltung.

Die große Verkündigungsikone (229 × 144), in der Uspenskij-Kathedrale in Moskau entdeckt, stammt nach einigen Berichten aus Velikij Ustjug, nach anderen — aus dem Georgs-Kloster in Novgorod[2]) (Tafel 31). Eines steht fest, die Ikone gehört der Novgoroder Schule an und ist das Werk eines hervorragenden russischen Meisters. Nicht nur die russischen Inschriften bestätigen dieses, sondern auch die spezifische Art der Ausführung. Obgleich der alte Hintergrund und einige Teile der Malerei untergegangen sind, die Gesamtkonzeption der Verkündigung und der Stil der alten Ikonenmalerei treten vollkommen deutlich zutage. Die rechte Wange des Engels ist abgeschnitten, die Gestalt der Mutter Gottes ist jetzt schmal geworden, aber ein Teil ihres Gewandes rechts deutet auf ursprünglich breite Formen. Der untere Teil des Engels hat noch mehr gelitten, aber dessenungeachtet läßt sich die feine und tiefe erfinderische Kraft des Schöpfers dieser Komposition erkennen.

Die beiden Gestalten sind einander symmetrisch, die Köpfe in gleicher Höhe harmonieren miteinander. Der Engel eilt nicht auf die Jungfrau zu, sondern steht still und streckt ihr mit feierlich segnender Gebärde seine Hand entgegen. Die Hand füllt einen Teil des freien Raumes zwischen den beiden Gestalten aus und bildet den Mittelpunkt

---

[1]) Vgl. meinen Artikel: Un fragment d'Evangéliaire du VI siècle de la Collection V. N. Chanenko in „Byzantion" I, S. 71—72 u. Anm. 1. 1924.

[2]) A. Anisimov, Домонгольский период древне-русск. живописи. Вопросы реставрации II, S. 119.

der ganzen Komposition. Dem gebogenen Arm des Engels entsprechend liegt die rechte Hand Marias auf ihrer Brust und berührt das auf ihrem Schoße sitzende, als undeutliche Silhouette dargestellte Christkind. Der anderen Hand des Engels, die den Stab hält, entspricht die herabgesunkene Hand Marias mit dem Garn. Die Anordnung der unteren Teile der beiden Gestalten ist gleichfalls völlig harmonisch, dabei lernen wir in der Darstellung der beiden Körper eine neue lebensvolle Wiedergabe alter Formen kennen. Während der Körper des Engels im Profil dargestellt ist, steht Maria beinahe en face vor dem Beschauer, die Köpfe der beiden Figuren sind in dreiviertel Verkürzung dargestellt und bilden zwei gleiche Kreise. Darüber erhebt sich nur die Hemisphäre des Himmels mit dem sitzenden „Hochbetagten" (Vetchij Den'mi). Das komplizierte Kompositionsschema ist hier mit dem in feierlicher Form vorgetragenen Dogma verbunden. Die Wiederholung des „Hochbetagten" fußt auf den Traditionen der Kirche von Neredica, wo dieses Bild zuerst vorkommt. Das alte Schema ist komplizierter geworden, hat aber seinen altertümlichen Typus beibehalten. Marias Füße ruhen auf einem Schemel, der Engel steht auf einem grünen Landstreifen.

Die Verfeinerung und Gefälligkeit der Malerei übertrifft alles vorher Dagewesene. Die Gewänder des Engels schmiegen sich in zarten Falten dem Körper an und lassen die vom Künstler völlig richtig aufgefaßte Anatomie der Schultern, Beine und Arme deutlich erkennen. Der herabhängende Saum des Gewandes ist von einer kleinen Kugel beschwert, die ihn nach unten zieht. Die Schatten sind abgetönt, wodurch das Relief der Gestalten um so stärker hervorgehoben wird. Die Verwandtschaft mit den oben beschriebenen Ikonen zeigt sich nicht nur in der Form der klassischen Lippen, der Augen und der Nase, sondern auch in der Verzierung des Haares mittels Goldfäden und in der Form der Locken mit den gleichen ornamentalen sassanidischen Schnörkeln wie auf der Engelsikone. Aber der Stil der oben beschriebenen Ikonen ist hier schärfer betont und stärker ausgebildet. Die ruhigen Kompositionsformen bilden bloß den Übergang zum neuen Stil. Die schön gebogenen Engelsfittiche, die in richtiger Perspektive wiedergegebenen Falten sowie die Verkürzungen an den Figuren gehören schon der Kunst der Paläologenzeit an. Was ganz besonders auffällt, das sind die Köpfe und ihr Ausdruck. Im Antlitz des Engels herrscht noch strenge Ruhe vor (Tafel 32a), aber der ihm zugeneigte Kopf Marias zeichnet sich durch eine solche Lebensfrische und Schönheit aus, wie sie auf dem Engelsantlitz der kleinen oben beschriebenen Ikone nur kaum merklich durchschimmert. Maria lauscht, den Kopf vornüber gebeugt, den Worten des Engels, und ihr Gesicht drückt deutlich ihre innere Erregung aus. Ihre strahlenden Augen blicken traumverloren in die Ferne, und das ganze Antlitz erscheint wie von stiller

Freude verklärt (Tafel 32b). Dieser Ausdruck, der in dem schönen Antlitz liegt, ist das Wichtigste von allem, was die Novgoroder Malerei hervorgebracht hat. Die Ausführung der Ikone zeugt von der hohen Gestaltungskraft des Meisters, der sich die schönsten Originale der damals schon mit der humanistischen Richtung der italienischen Malerei wohlvertrauten byzantinischen Kunst zum Vorbilde genommen hat. Nur in den 1259 angefertigten Malereien von Bojana in Bulgarien[1]), die unter dem unmittelbaren Einfluß der italienischen Frührenaissance stehen, finden wir den gleichen unter neuen Verhältnissen wieder auflebenden byzantinischen Stil, sowie das gleiche Bestreben, schöne Gesichter darzustellen und richtige Perspektive zu beobachten. Von besonderem Interesse an den Gestalten sind die anatomisch richtig aufgefaßten Proportionen, Marias hübsche Hände mit den schmalen Fingern und die schöne volle Hand des Erzengels. Diese charakteristischen Züge der Ausführung treten hier noch in Verbindung mit der altertümlichen ruhevollen Kompositionsart der Komnenenzeit auf, aber es haftet dieser Malerei nichts Finsteres und nichts Lebloses mehr an. Das Omophorion, das den Kopf der Maria umrahmt, ist nicht hoch, die Frisur des Engels ist niedrig und schematisch-linear, aber alles läßt schon die neue Periode der Paläologenkunst vorausahnen. Im oben herangezogenen Bericht über die Gerichtssache des Viskovatyj wird erwähnt, daß diese Ikone sich in der Uspenskij-Kathedrale zu Moskau befand, und daß sie dorthin aus dem Georgs-Kloster in Novgorod geschafft worden sei. Im Jahre 1554 galt sie für eine griechische Ikone aus dem Chersones[2]), aber die russischen Inschriften und der Stil der Ikone zeugen für ihre Abstammung aus Novgorod und für ihre Entstehung im 14. Jahrhundert.

In allen diesen Ikonen sehen wir die malerischen Traditionen der Kirche von Neredica, deren Bilderschmuck vom Jahre 1199 datiert, vereinigt. Dieses sowohl wie ihre Verwandtschaft untereinander in Stil und Ausführung ist für die Geschichte der Novgoroder Schule der Malerei von großer Bedeutung. Mit diesen Resten einstigen Reichtums beginnt das zweite Kapitel der russischen Malerei, das sich vom ersten Kiever Kapitel deutlich abhebt. Diese Kunstdenkmäler gehören dem Anfange des 13. Jahrhunderts an und werden zu einer gemeinsamen Gruppe vereinigt, welche nicht Kunstwerke provinziellen Charakters, sondern die Schöpfungen der erstklassigen russischen Meisterschule von Novgorod umfaßt.

Die Ikone Christi mit dem goldenen Haar[3]) (Tafel 33b; Ikona

---

[1]) D. Ainalov, Боянская роспись 1259 г. Известия на Археолог. Институт в София IV.

[2]) N. Kondakov, Иконография Богоматери, S. 214. Petersburg 1911.

[3]) In Farben auf schwarzem Hintergrunde publiziert von N. Kondakov, Иконография Христа, Taf. VI — 12.

Christa zolotyje volosa, 58 × 42) im Uspenskij-Kloster steht in der Reihe dieser hervorragenden Kunstwerke der Novgoroder Schule an letzter Stelle. Sie ist etwas später entstanden und ist das Werk eines weniger vollkommenen Meisters. Die Verzierungen am Kreuze hinter dem Kopfe Christi sind eine Nachahmung der Zellenschmelzemails und der Metallschilder auf dem Gewande Christi und im Hintergrund, zu beiden Seiten seines Kopfes. Sie erinnern stark an die Verzierungen des Nimbus auf der St.-Nikolaus-Ikone von Lipno, die im Jahre 1292 vom Meister Alexander Petrov in einem anderen Stile geschaffen wurde (u. S. 70). Die feine Ausführung des goldenen Haares wiederum, sowie der Stil der Malerei lassen sie mit der Engelsikone und der „Verkündigung" in eine Reihe stellen. Das sanft getuschte Helldunkel des Gesichtes, die zarten Schatten auf der Stirn unter dem Haupthaar, unter den Augenbrauen und Augen, und endlich die Form der weitgeöffneten Augen gehen auf die beiden soeben genannten Ikonen zurück. Das in Form eines schmalen Streifens glatt anliegende Haupthaar hat nicht den üppigen Charakter des 14. Jahrhunderts und ist auf die Acheiropoietos-Ikone der Neredica-Kirche und die Haarformen der Engelsikone — allerdings ohne die Schnörkel — zurückzuführen. Die ruhigen linearen Formen des Halskragens und die leicht dahinfließenden Linien der Gewandfalten auf den Schultern sind noch altertümlich und unbeweglich. Trotz der prunkvollen Verzierungen, der leuchtenden Emailfarben und der Verfeinerung der Ausführung verrät der Kopf Christi und die Ausführung der Gewänder einen geringen Grad von Meisterschaft. Die obere Hälfte des Gesichts, vor allem der melancholische Augenausdruck, ist mit wunderbarem Kunstsinn gemalt, der untere Teil aber — die kleine dünne Nase, die zu kleinen Nasenlöcher und Lippen bei sehr breiten Gesichtsformen — entspricht anatomisch nicht der oberen Gesichtshälfte. Die Lippen mit den gesenkten Mundwinkeln stimmen nicht zu dem sanften Augenausdruck. Die Augen blicken wie auf den Denkmälern des 12. bis 13. Jahrhunderts nach links. Die Ikone kann mit dem Ende des 13. Jahrhunderts datiert werden, denn in ihr finden sich Merkmale der frühen vorpaläologischen Kunst verbunden mit dem Bestreben, Metall- und Emailschmuck anzuwenden.

Die Legende vom hl. Georg (Tafel 34). Der Zusammenhang dieser Ikone mit der Monumentalmalerei der Georgskirche in Staraja Ladoga unterliegt gleichfalls keinem Zweifel. Diese Ikone muß aber von einem mittelmäßigen provinziellen Meister herrühren, denn der Stil der Novgoroder Ikonen ist in ihr nur schwach wiedergegeben. Die zentrale Komposition reproduziert ziemlich genau das den gleichen Stoff behandelnde Freskogemälde der Georgskirche in Ladoga. Das galoppierende Pferd ist in

wilder Bewegung dargestellt, der Mantel des Heiligen flattert nicht im Winde, sondern fällt gleichmäßig den Rücken entlang herab, die Hand mit dem Speer holt gerade zum Stoße aus, die Hügel, die Höhle links und die allgemeine Richtung der Bewegung von links nach rechts sind aber im großen ganzen wiederholt. Die Königstochter rechts führt auch hier den gezähmten Drachen am Zaume[1]); die Formen des Drachens sind ganz genau kopiert. Auf der Ikone ist wie auf dem Fresko in der Hauptsache nicht der Kampf des Heiligen mit dem Drachen dargestellt, sondern die Szene, wie die Königstochter das gezähmte Ungeheuer dem Palaste zuführt, von dessen oberstem Stockwerk der König, die Königin und ein Edelmann aus dem Gefolge herunterblicken. Der Kopf des hl. Georg gibt ziemlich genau, allerdings in zarteren Umrissen, seinen Typus auf dem Fresko wieder. Das Gesicht ist nicht so streng und finster wie dort, sondern hat den weichen und sanften Ausdruck des Engels auf der kleinen Ikone des Historischen Museums in Moskau. Die Formen von Augen, Nase und Lippen, des Gesichtsovals und des zarten Kinnes mit den sanft getuschten Schatten — alles das geht auf die oben beschriebenen Ikonen zurück. Die ganze Ikone ist nach Art der alten archaischen Malerei des 12. Jahrhunderts ausgeführt. Die Berge sind flach und rundlich und lassen die normale Perspektive vermissen, alle Gebäude sind von vorn und in linearen Formen dargestellt. Von dem glatten weißen Hintergrunde, den wir schon von der Kreuzesanbetung her kennen, heben sich je drei bis vier nach ein und derselben Schablone in einzelne Quadrate gruppierte Figuren ab. Zwei Gebäude von unbestimmtem Aussehen begrenzen die Komposition am Rande. In der Mitte des Quadrates zwischen den Gebäuden ist eine Mauer dargestellt. Der Erdboden ist nicht angegeben, und die Personen schreiten durch die Luft, manchmal wird der Boden von der unteren Umrahmungslinie gebildet. Der Berg mit den drei Gipfeln in der Darstellung vom Tode des hl. Georg rechts sieht äußerst altertümlich aus. Einige Details des altrussischen Lebens spiegeln sich in der Kunst dieses untergeordneten Meisters wieder. In der Szene, wo der hl. Georg seine Habe an die Armen verteilt, hält er drei Silberbarren in der Hand, die zur Zeit der Entstehung der Ikone in Umlauf waren[2]). Die Krieger haben die gewöhnliche Ausrüstung, die uns aus zeitgenössischen Miniaturen mit Abbildungen russischer und warägischer Fußtruppen wohlbekannt ist. Interessant ist, daß einer der almosenempfangenden Bettler einen Hut

[1]) In einer in den altrussischen Schriftdenkmälern recht verbreiteten Variante der Legende wird der Drachen vom hl. Georg nicht getötet, sondern durch das Zeichen des Kreuzes gezähmt. Vgl. M. Speranskij, Библиографические материалы, собранные И. Поповым. Белорусский Сборник, S. 52. Moskau 1889.

[2]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 68.

mit einer Krempe auf hat, das gewöhnliche Attribut der Bettler nicht nur im Westen, sondern auch in den russischen Quellen, wo diese Hutform als aus Griechenland übernommen erwähnt wird. Auch die Jünglingsgestalten der russischen Miniaturen, barhäuptig und in kurzen Hemden, kommen hier vor. Die menschlichen Gestalten sind falsch und höchst flach und unbeholfen dargestellt, mit zu großen Köpfen und viel zu kleinen Händen und Füßen. Die Kunst des Meisters ist einfach und altertümlich, dabei typisch für die Novgoroder Volkskunst des 13. Jahrhunderts.

Der Mangel an Denkmälern gestattet uns nicht, die Übergangsformen der Novgoroder Ikonenmalerei vom 13. zum 14. Jahrhundert genau zu verfolgen und die Entstehung jenes eigenartigen malerischen Kunststiles, dessen Hervorbringung ein selbständiges Werk der Novgoroder Malerei darstellt, zu beobachten. Nur einige vereinzelte Denkmäler lassen bestimmte Stadien dieser Entwicklung erkennen. Die Novgoroder Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts und einige Ikonen können als zuverlässiges Material für das Verständnis der zweiten Periode der Novgoroder Ikonenmalerei angesehen werden.

An erster Stelle steht hier die mit dem Jahre 1292 datierte St.-Nikolaus-Ikone von Lipno, ein Werk des russischen Meisters Alexander Petrov, der gemeinsam mit seinem Sohne Ivan in der Chronik erwähnt wird. Von späteren Übermalungen zwar nicht ganz gereinigt[1]), zeigt sie doch vollkommen deutlich den Kunststil der älteren Paläologenzeit. An der verfeinerten, geschmackvollen Ausführung erkennt man die Hand eines erstklassigen Meisters. Der lebhafte scharfe Seitenblick, das klassisch regelmäßige, faltenlose Gesicht mit den abgetönten Schatten, das unbedeutende Relief und vor allem die ornamentale Ausführung des Haars an Bart und Schnurrbart nähern dieses Heiligenbild den vorher beschriebenen Ikonen. Der Nimbus ist mit einem prunkvollen Ornament verziert, welches in Nachahmung solcher Metallzierate mit Emaillen entstanden ist, wie etwa dasjenige des kostbaren Florentiner Flügelaltars oder anderer ihm verwandter Denkmäler der Paläologenzeit[2]). Die Halbfiguren der Apostel in der Umrahmung zu beiden Seiten der Hetoimasia sind im gleichen flachen Stil, aber in sehr grellen Farben ausgeführt. Ihre Körper und Gesichter zeigen gleichfalls breite Formen und einen klaren und lebhaften Ausdruck. Die Ikone stammt zweifellos aus Novgorod, wir kennen aber bis jetzt in Novgorod keine Kunstdenkmäler verwandter Art. Nur die erst vor kurzem gereinigten und noch

---

[1]) O. Wulff und M. Alpatov, Ikonenmalerei, S. 88, 89. Вопросы реставрации I, 43.

[2]) D. Ainalov, Византийская живопись 14 в., S. 77. Anm. zu S. 155 und 157.

nicht publizierten Fresken des Snetogorskij-Klosters[1]) vom Jahre 1310 werfen helles Licht auf die Quelle dieser Ikone.

Im Gegensatz dazu geht die andere „Engelsikone“[2]) der Sammlung S. Rjabušinskij mit Bestimmtheit auf den Stil der Malereien von Volotovo (1363) zurück (Tafel 33a). Diese Ikone bildete einen Teil eines großen Deesisgemäldes und befand sich dort links von der Gestalt Christi. Der Hintergrund ist silbern, die Flügel des Engels sind mit Gold verziert. Die obere Hälfte der Gestalt ist in ausgezeichnetem Relief gemalt, die goldenen Federn der Flügel liegen perspektivisch auf den kräftigen Gelenken. Die Gewänder sind nur in scharfen Umrissen erhalten. Auf dem Ärmel sieht man noch teilweise die weißen Linien, die Beleuchtung und Relief wiedergaben. Die im Stile und Geschmack der Malereien von Volotovo gemalte üppige hohe Frisur mit den langen wellenförmigen Locken am wohlgeformten Halse, die großen Augen, der zu kleine Mund und vor allem die gerade Stülpnase lassen die Ikone mit der Zeit der Vorherrschaft der Stile von Volotovo und Kovaljovo, also mit den Jahren 1363—80 datieren. Der Engel ist als selbständiges Bild auf ein Holzbrett gemalt, aber die linearen Formen seiner Gestalt sind mit dem Pendantbild, einem anderen Engel, auf der rechten Seite des Gemäldes in Einklang gebracht. Die rechte Wange, Schulter und Hand treten reliefartig hervor, die linke Seite tritt in linearer Verkürzung vollständig zurück. Die kräftigen Flügel erheben sich symmetrisch zu beiden Seiten des Kopfes, der die Mitte der Ikone einnimmt. Diese Flügel sind außerordentlich naturalistisch dargestellt. Der Künstler muß die Art der Befiederung, die Anordnung der zarten Federn des Schlüsselbeins am Flügel eines Vogels studiert haben. Naturalistisch ist auch das Gesicht des Engels, welches den abstrakten klassischen Typus verloren hat und hier als einfaches lebensvolles Gesicht mit rundem Oval, einer Stülpnase und einem einfachen und lebenswahren und dabei doch ganz eigenartigen Ausdruck dargestellt ist. Die Linien der Falten laufen gleichmäßig nach unten und verleihen dem Bilde die monumentale Ruhe, die auf Deesisgemälden gewöhnlich durch die Stellung der darauf dargestellten betenden Gläubigen hervorgerufen wird. Die Falten sind aber scharf und spitz und zeigen in ihren Knickungen dieselben Formen wie in Volotovo. An Volotovo erinnert auch der Charakter der einfachen, dem Leben entnommenen und im Stile der Zeit wiedergegebenen Gesichter. Die Hände mit den feinen, richtig wiedergegebenen Fingergelenken vervollständigen diesen neuen Naturalismus in der Malerei des 14. Jahrhunderts. Die Haare

[1]) Ich habe Photographien dieser Fresken bei A. Anisimov gesehen, der an einem Werk über diese Fresken arbeitet.

[2]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 71, Taf. XIV, 1. — N. Syčov, der diese Ikone in Farben veröffentlicht hat, weist sie ohne jeden Grund der Schule von Suzdal' zu. Русская икона II, S. 101—108. 1904.

haben einfachere und natürlichere, weniger ornamentale Schnörkel und keine Goldfäden. Letztere sind an den Federn beibehalten worden, um ihnen Glanz zu verleihen. Den silbernen Hintergrund haben wir in Kiev auf der oben beschriebenen Ikone des Demetrios von Thessalonike angetroffen.

Zu den Denkmälern des Novgoroder Kreises gehört auch die hervorragende Boris- und Gleb-Ikone (144 × 95) aus der Sammlung N. Lichačov, jetzt im Russischen Museum in Leningrad (Tafel 35a). Diese Ikone gibt den Typus einer alten Ikone wieder, die im Jahre 1117 in Konstantinopel für die rechte Seite des Altarraumes der Hagia Sophia geschaffen worden war. Dort sah sie 1202 der russische Pilger Antonij von Novgorod. In seiner Beschreibung der Ikone erwähnt er, daß für die Russen, die Konstantinopel besuchten, von gewissen Ikonenmalern Kopien dieser Ikone angefertigt worden seien[1]). Ohne Zweifel war sie im alten Rußland sehr verbreitet. Die Boris- und Gleb-Ikone reproduziert den Typus zweier nebeneinander stehender Figuren in ganzer Größe, wie sie in Kiev auf alten Brustkreuzen des 12.—13. Jahrhunderts vorkommen[2]). Sie ist im Stile der untergegangenen Malereien der St.-Nikolaus-Kirche an der Lipna ausgeführt, an deren Wand, wie eine alte Zeichnung lehrt, die beiden Heiligen in ganzer Größe dargestellt waren[3]) (Bd. I, S. 51). Nirgends offenbaren die Figuren der Heiligen Boris und Gleb hinsichtlich des flachen Stils eine so nahe Verwandtschaft mit der Boris- und Gleb-Ikone, wie auf dieser Zeichnung. Der Körperbau, die Fellmäntel mit ihren gleichmäßigen senkrechten Linien, die dünnen Hand- und Fußgelenke, die eng zusammengeschnürten Körpertaillen, endlich die trokkene lineare Zeichnung und die Ornamente an den Mänteln, — alles das ist in beiden Fällen in sehr ähnlicher Weise ausgeführt. Der alte Typus ist beibehalten, aber ausgeführt sind die beiden Gestalten im neuen Stile des 14. Jahrhunderts, im Stile der Paläologenzeit. Die Gewänder schmiegen sich eng an die Arme mit den eckigen Ellbogen und die dünnen gleichmäßig gezeichneten Beine an und erinnern an ähnliche Torsos und ganze Gestalten der Handschrift des Joannes Kantakuzenos (1371—75) und der Taufkapelle des St. Marcus in Venedig, deren Stil sich in den Gemälden von Volotovo widerspiegelt[4]). Auf der Ikone erscheinen aber

[1]) Книга Паломник, hrsg. von Chr. Loparjov, Православный Палестинский Сборник, Bd. 51, S. 15—16. Petersburg 1899.

[2]) Sammlung Chanenko, Древности России II, Taf. XXII bis S. 257. Kiev 1900.

[3]) P. Neradovskij, Русская икона I, S. 63—77. 1914. — N. Syčov, Старые Годы 1916, Jan.—Febr., S. 18—19. — I. Grabar', Вопросы реставрации I, S. 61, und N. Kondakov, The Russian Icon, S. 62—65, schreiben diese Ikone der Suzdaler Schule zu, obgleich zwingende Gründe dafür fehlen. Das von mir herangezogene Vergleichsmaterial spricht eher für eine Zuteilung an Novgorod.

[4]) D. Ainalov, Византийская живопись 14 в., S. 82 u. 145.

echt russische Fellmützen und Mäntel mit Hermelinfutter. In den Händen halten die Heiligen lange schmale Schwerter. Boris, der in seiner Vita als kampflustiger und erfahrener Feldherr charakterisiert wird, hält seine Linke am Schwertgehenk. Seine Gestalt drückt Mut und kriegerische Kraft aus. Gleb dagegen, jung und schwach und ohne kriegerische Fähigkeiten, hält das Schwert an der Brust und drückt seinen Zeigefinger an den Schwertgriff. Dieser Unterschied in der Schwerthaltung ist ein Verstoß gegen die Symmetrie auf den Fresken und ebnet uns den Weg zum Verständnis der Komposition der Ikone und der auf ihr gegebenen Charakteristik der beiden Brüder. Das Schwert des hl. Boris ist, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, der Mittelpunkt der ganzen Komposition und bestimmt gleichzeitig die innere Stimmung der beiden Heiligen. Die leuchtenden grellen Farben verleihen der Ikone eine ganz besondere Pracht. Neben dem grellen Zinnoberrot des Untergewandes des Boris sehen wir seinen blauen Mantel, verziert mit einem goldenen dicht ornamentierten Flechtwerk. Glebs unteres Gewand ist himbeerfarben, sein Mantel rot. Die Spitzen der Fellmützen sind gleichfalls bunt, das Schuhwerk der Heiligen ist rot. Perlen und Gold verzieren die mit Greifen, Adlern und lilienartigen Blumen ausgenähten Kleidersäume. Die flachen Figuren haben ein ausgesprochenes Relief, die Gewandsäume sind in richtiger Perspektive wiedergegeben, aber alles an diesen unbeweglichen Gestalten atmet Ruhe, und die gleichmäßigen und leblosen senkrechten Gewandlinien scheinen dazu bestimmt zu sein, die ewige, monumentale Ruhe der Ikone auszudrücken.

Demselben Zeitalter und demselben Stile des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich wohl dem Ende dieses Jahrhunderts, gehört die Ikone der Uspenskij-Kathedrale zu Moskau mit den Reiterbildern der Heiligen Boris und Gleb an (Tafel 35b). Diese Ikone drückt noch deutlicher die Art der Novgoroder Ikonenmalerei aus und enthüllt ihre allgemeinen Eigenschaften. Sie geht gleichfalls auf sehr alte kleine am Halse getragene Kupferikonen des 12.—13. Jahrhunderts zurück und hängt gleich der soeben besprochenen Ikone mit dem durch politische Verhältnisse ins Leben gerufenen Boris- und Gleb-Kultus in Konstantinopel zusammen[1]).

Boris und Gleb reisen feierlich nach Konstantinopel zum Feste der Erbauung einer ihnen geweihten Kirche in Eis Pegas (εἰς Πηγάς). Sie werden von Christus selbst empfangen, der oben in einem Viertel des Himmelskreises zu sehen ist. Die Komposition der Ikone ist eine Wiederholung des alten Typus, welcher unter dem Einfluß verschiedener Legenden

[1]) Meine Erklärung dieser Ikone habe ich in der dem Andenken F. I. Uspenskijs gewidmeten Sitzung der Byzantinischen Kommission der Russischen Akademie der Wissenschaften im November 1928 vorgetragen.

vom Leben der beiden Brüder und ihrer gegenseitigen Anhänglichkeit entstanden war, und zeigt, wahrscheinlich auf Grund von guten Vorbildern, ein außerordentlich kunstvolles Schema. Die männliche Gestalt des Boris auf einem stolzen Rappen fällt sogleich als Haupt- und Zentralfigur des Bildes in die Augen. Seine stramme, stolze Figur ist voll Kraft und Stärke. Neben ihm auf einem braunen Pferde reitet der junge Gleb, sein Gesicht dem Bruder zugekehrt, den er als seinen Lehrer liebte und ehrte. Seine zarte junge Gestalt ist der Figur des Boris symmetrisch, die beiden von Heiligenscheinen umgebenen Köpfe befinden sich auf gleicher Höhe. Die beiden Brüder reiten durch eine Berglandschaft. Zwei Berge links und rechts begrenzen die Komposition. Die Felsterrassen sind spitz, aber in gefälligen Linien ausgeführt. Die Pferde gehen gemächlich in gleichem Schritt, was zur Feierlichkeit des Gesamteindrucks beiträgt. Ein Bäumchen mit lachender Krone, das zwischen den Bergen wächst, bildet einen malerischen Fleck. Die Abgemessenheit des feierlichen Zuges wird durch die gleichmäßigen Falten im Mantel des Boris ausgedrückt, die, gleichsam vom Winde ein wenig nach links geworfen, mit der Brustlinie des Pferdes eine symmetrische Linie bilden. Die Pferde schreiten durch die Luft. Das ist ein Merkmal der alten Art der Malerei, die wir von der Kahrije-Djami her kennen, wo das Unvermögen, eine Berglandschaft den Figuren anzupassen, sich öfters zeigt. Die Formen der schlankbeinigen, rassigen Pferde, vielleicht der in Rußland so hochgeschätzten ungarischen Zelter, sind auf die hübschen Pferdesilhouetten in der Malerei der Paläologenzeit zurückzuführen. Die Ikone stellt ein hervorragendes Kunstwerk dar, in dem die Natürlichkeit der Formen ihrer idealen Anschauung untergeordnet ist. Die Malerei zeichnet sich durch ganz besondere Kraft und ein Relief aus, das auf einen erfahrenen Meister schließen läßt. Licht und Schatten bedingen das Relief der Gewandfalten, Pferde und Reiterfiguren. Die reizvollen scharfen Falten am Gewande des hl. Boris sind auf die geknickten gotischen Formen zurückzuführen, die im 14. Jahrhundert in der byzantinischen Malerei Aufnahme gefunden hatten. Der reiche Schmuck an Gewand und Sattel des hl. Boris wird durch den fein gezeichneten arabeskenverzierten Metallgrund, der den ursprünglichen gemalten Hintergrund verdeckt hat, vervollständigt. Die Pracht des Schmuckes trägt zur Feierlichkeit des Zuges der beiden Brüder bei, die in den Händen statt der Speere Banner halten, als Sieger, die zu Christus reiten. Die stolz zurückgebogenen Pferdehälse sind gleichfalls ein charakteristischer Zug für die ideale Schöpfung des Malers, der auf Grund des byzantinischen Vorbildes mit den reitenden Heiligen Georgios und Demetrios eine russische Variante dieser Komposition geschaffen hat.

Der Stil der Novgoroder Wandgemälde des 14. Jahrhunderts, der im engsten Zusammenhang mit der Wirksamkeit der griechischen Meister der Paläologenzeit steht, spiegelt sich mit großer Deutlichkeit in der Ikonenmalerei wider. Die russischen Meister begannen mit einer malerischen Manier, die in Volotovo, Kovaljovo und in späteren Malereien ihren deutlichen Ausdruck gefunden hat. Diese Kunstmanier konnte in Novgorod infolge direkter Beziehungen zu Konstantinopel aufkommen. Im Jahre 1353 sandte der Metropolit von Novgorod Moses eine Gesandtschaft an den Kaiser Joannes Kantakuzenos und den Patriarchen Philotheos, an deren Spitze Savva stand, der von seiner Reise eine Urkunde mit goldenem Siegel und mit Kreuzen verzierte Priestergewänder für Moses mitbrachte[1]). Die Kunst der Zeit des Joannes Kantakuzenos ist uns aus der illustrierten Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale Nr. 1242 und anderen verwandten Denkmälern gut bekannt[2]). Die Novgoroder Ikonenmalerei schuf eine ganze Reihe von Denkmälern, in denen der Übergang vom früheren strengen Stil mit linearer Umrißzeichnung und zarter Nuancierung der Schatten zu einem ganz eigenartigen rein malerischen Figurenrelief und zu scharfer Gegeneinanderstellung von tiefem Schatten und grellem Licht vollzogen erscheint. Nicht der lineare Umriß, sondern die Gesamtmassen der breit und frisch drauflos angelegten Farben machen die Silhouetten der Figuren aus, ein neues System von Lichtflecken läßt Anatomie und Relief der Körper hervortreten. Die Gewandfalten zeigen in ihren beleuchteten Teilen ein scharfes Relief. Dieses anfänglich so lebensvolle System verwandelte sich mit der Zeit in ein kompliziertes lebloses Schema von Lichteffekten auf Gesichtern und Gewändern, unter denen das Leben der Gestalten zugrunde ging. In den Anfangsstadien ihrer Entwicklung trifft diese neue Kunstrichtung mit der Art der Malereien der Kirche zu Volotovo und der Werke des Theophanes Graecus zusammen. An Stelle der Linien, die sonst Nase, Mund und Augen, sowie die Falten der Gewänder bezeichneten, sehen wir hier bloß wuchtige Pinselstriche. Die Nasenlöcher verschwinden in den tiefen Schatten des Reliefs, ein dunkler Punkt bezeichnet die Pupille, daneben ein weißer Punkt das Weiße des Auges. Der Blick ist scharf aber ohne intimen Ausdruck, die Lippen sind durch einen energischen Pinselstrich bezeichnet, und das ganze Verfahren besteht darin, daß die dargestellten Figuren und Gewänder breite farbige Flächen bilden, und dann die reliefartigen Teile durch helle und weiße Flecke hervorgehoben werden. Diese neue Manier bekam allgemeine Verbreitung. Ihre Leichtigkeit und Elastizität verursachte, daß sie zu handwerks-

[1]) IV Chronik von Novgorod, sub anno 1353. Arch. Makarij, История русской церкви III—IV, 33f.

[2]) Ainalov, Византийская живопись XIV столетия, S. 81ff.

mäßiger und billiger Volksproduktion wurde. Die Kraft und Schönheit dieser Manier bestand in den leuchtenden frischen Farben, in dem neuen räumlichen Kompositionsaufbau, der durch die Novgoroder Kirchengemälde vorgezeichnet war (S. 51), in der freien Wiedergabe der Bewegung und in den einfachen volkstümlichen Gesichtstypen, denen von der verfeinerten und stilvollen Strenge der Ikonenmalerei nichts mehr anhaftet. Diese neue Manier lebte und entwickelte sich neben der älteren, technisch vollendeten Art der Malerei. So ist z. B. die hervorragende Ikone der Donschen Gottesmutter (Tafel 36 a) an ihrer Vorderseite im gefälligen Stile der älteren Zeit ausgeführt, an ihrer Kehrseite aber ist „Mariä Himmelfahrt" im neuen Stil der Malereien von Volotovo dargestellt. Irgendwelche authentischen Nachrichten über den Meister und die Entstehungszeit dieser Ikone fehlen, aber die russischen Inschriften über der Komposition der Himmelfahrt Mariä zeigen, daß sie von einem russischen Meister herrührt, und die Art der Ausführung bestätigt dieses. Nur in einer Kopie konnte eine derart unvollkommene Behandlung der Perspektive stattfinden, wie wir sie hier in der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Christkind am Gesichte der Mutter beobachten. Die Augen befinden sich, wie es sich gehört, in gleicher Höhe, aber die rechte Wange ist schief und ebenso die in den Mundwinkeln etwas nach oben verzogenen Lippen, deren Linie den Augen nicht parallel läuft. Unnatürlich ist auch die Neigung des Kopfes in der Halsbiegung. Auf schlechte Kenntnis der Perspektive läßt es schließen, daß der Stern über dem linken Auge der Maria und nicht wie gewöhnlich über ihrer Stirn angebracht ist. Der breite starke Oberarm ist verkürzt und geht in einen kleinen Unterarm über, die linke Hand ist im Vergleich zur rechten zu klein. Die Leichtigkeit der malerischen Ausführung, die fein abgetönten Schatten und das gut modellierte Gesichts- und Händerelief sind auf die älteren oben erwähnten Ikonen zurückzuführen. Aber die verfeinerte Ausführung der Finger, bei denen sogar die Nägel deutlich sichtbar sind, die richtig und in hübscher Verkürzung dargestellten Füße des Christkindes, die feine und geschmackvolle Verzierung der Gewänder Christi und der Gottesmutter (letzteres an der Schulter), lassen auf die Urheberschaft eines vorzüglichen Meisters schließen, dem ein ausgezeichnetes Original zur Verfügung gestanden hat. N. Kondakov[1]) hat darauf hingewiesen, daß als Vorbild dieser Ikone ein unter dem Einflusse der italienischen Renaissancekunst stehendes Werk der italienisch-griechischen Ikonenmalerei anzusehen ist. Die Eigenheiten der Komposition harmonieren schlecht mit den allgemeinen Zügen des byzantinischen Vorwurfes. Der zart geneigte Kopf der Mutter Gottes geht

[1]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 89. Иконографія Богоматери, S. 50.

auf Siena und Simone Martini zurück. Das Christkind, das seinen Fuß auf die Hand seiner Mutter gestellt hat, ist eine Wiederholung eines Motivs der griechisch-italienischen Madonnen[1]); die breiten aufgenähten Streifen von Stoff am Gewande der Mutter Gottes zeigen eine unleserliche Inschrift, wie sie auf den Gewändern vieler italienischer Madonnen vorkommt. Das italienische Thema ist aber etwas verändert. Das Christkind umarmt nicht die Mutter mit der rechten Hand, sondern teilt damit Segen aus, in der linken hält es sein Attribut — die versiegelte Schriftrolle des Immanuel, die in der allgemeinen lyrischen Konzeption der Ikone, wie auch auf den Ikonen der italienisch-griechischen Malerei[2]) kaum erkennbar ist. Der Teil des wallenden Gewandes des Christkindes, der unter der Hand der Mutter Gottes liegt, ist in scharfen gotischen Falten ausgeführt. Einen typischen Zug dieser Darstellung bilden die starken vollen Beine des Christkindes. Das Kind selbst geht auf italienische Darstellungen des Jesuskindes zurück, ist hier aber in einen Immanuel umgewandelt. Der pyramidale Gruppenaufbau ist in seinem unteren Teile wellenförmig abgeschlossen. Den schräg gestellten Füßen des Christkindes entspricht die schräge Linie der Verzierung am Gewande der Mutter Gottes. Die Stellung ihrer rechten Hand ist gleichfalls mit den Linien dieser Verzierungen in Einklang gebracht. Diese Richtung der Novgoroder Schule wurde später von Andrej Rubljov übernommen.

Die andere Seite der Ikone enthält eine im Stile der reinen Monumentalmalerei von Volotovo gehaltene komplizierte Komposition der Himmelfahrt Mariä (Tafel 36b). Komposition und Farbenverteilung offenbaren einige wichtige Züge des im 14. Jahrhundert von den Ikonenmalern geübten Verfahrens. Im gewöhnlichen Kompositionsschema spiegeln sich die Eigenheiten des russischen künstlerischen Entwurfes wider. Die riesenhafte Gestalt Christi[3]), die bei weitem größer ist als die übrigen Figuren, vor allem als die auf dem Lager ruhende Mutter Gottes, verschmilzt mit den phantastischen Riesengestalten der russischen Legenden, Apokryphen und Zaubersprüche und verstößt gegen das Gleichgewicht der byzantinischen Konzeption. Der Glorienschein hat die gewaltigen Formen eines die Gestalt Christi umgebenden Rahmens. Auf seinen hellblauen und blauen Streifen leuchtet oben ein roter Cherub, welchem unten die ebenso grelle rote Flamme der am Lager der Mutter Gottes brennenden Kerze entspricht. Zu beiden Seiten des Lagers sieht man die sich darüber in lebhafter Bewegung neigenden Apostel. Die Gestalt

---

[1]) N. Lichačov, Материалы по русскому иконописанию, Taf. XLVII, 80.
[2]) N. Kondakov, Иконография Богоматери, Abb. 39. Petersburg.
[3]) Zuerst hervorgehoben von M. Alpatov. Siehe Oskar Wulff und M. Alpatov, Ikonendenkmäler, S. 151—153.

der Mutter Gottes ist als leblose regungslose lineare Silhouette wiedergegeben. Die Gesichter der Apostel entbehren der verfeinerten Charakteristik und sind, wie in den Malereien von Volotovo, zu einfachen Volkstypen geworden. Christus mit den vollen Wangen und dem einfachen Gesicht hat die byzantinische Strenge verloren und erscheint russifiziert. Der Meister ist sich einer einheitlichen Lichtquelle nicht bewußt, und das Relief der Figuren wird von ihm durch symmetrische Verteilung von Lichtflecken und kontrastierenden Schatten erzielt. Die dunklen Teile des Gebäudes befinden sich am Rahmen, die hellen sind der Mitte des Bildes zugewandt. Die Kniee der am Lager stehenden Apostel sind symmetrisch beleuchtet. Andererseits bilden die weißen Nimben, das weiße Lager der Mutter Gottes, sowie die weiße Gestalt ihrer Seele in der Hand Christi einen auffallenden Kontrast zu dem schwarzen Streifen des Vorhanges und zu den schwarzen Wänden der Gebäude. Das ganze Bild erweckt dadurch den Eindruck von Trauer. Der in ein helles geisterhaftes Gewand gekleideten Gestalt Christi fehlt das tiefe Relief, und sie gleicht einer Geistererscheinung. Die Berücksichtigung der Perspektive in der Darstellung der Gestalten und des Lagers verleiht der Ikone räumliche Tiefe. Übertretungen der normalen Perspektive kommen nicht vor, die Verkürzung des Lagers ist richtig. Die leuchtende Farbenfreudigkeit der Ikone beruht auf Absicht und entspricht dem alten Farbenimpressionismus. Der düstere Gegensatz von Schwarz und Weiß erhöht die dramatische nächtliche Stimmung, die grellen Flammen bringen jäh aufflackerndes Licht in die allgemeine Farbenskala, während die hell- und dunkelblauen Streifen des Glorienscheines gegenüber dem finsteren Kolorit der phantastischen Erscheinung Christi, der die Seele der entschlafenen Gottesmutter hinwegführen will, beruhigend wirken.

Beide Kompositionen sind von dem gleichen Meister ausgeführt, in der Komposition der Himmelfahrt Mariä ist aber von seiner Malweise in stilistischer Hinsicht nur die außerordentlich verfeinerte Linie übriggeblieben, die die Umrisse der Gestalt Christi, die Ketten am Räuchergefäß, die schmalen Falten am Gewande des Apostels Paulus u. a. m. bildet, und die auch auf dem Gemälde der Vorderseite beobachtet wird. In der Schattenverteilung ist die Gestalt Christi in der Darstellung der Himmelfahrt dem Christkinde auf der Vorderseite nahe verwandt. Die Malereien von Volotovo lassen diese Ikone den Jahren 1380—85 zuteilen.

Der italienische Einfluß, der von den nach Novgorod gekommenen griechischen Meistern der Paläologenzeit herrührte und mit solcher Bestimmtheit in den mit italienischen Erinnerungen durchsetzten Malereien von Volotovo[1]) zum Ausdruck gelangte, trat auch in der Ikonenmalerei des 14. Jahrhunderts zutage. Die im Russischen Museum

[1]) D. Ainalov, Византийская живопись, S. 141—143.

in Leningrad befindliche bunt bemalte Holzschüssel, die zur Verteilung von Brotstückchen als Mutter-Gottes-Gabe an die Brüderschaft nach der Klostermahlzeit bestimmt war, ist in der Mitte mit der Darstellung der Gottesmutter mit dem Christkinde geschmückt (Tafel 37). Der den Malereien von Volotovo verwandte Malereistil des 14. Jahrhunderts ist hier vollkommen eingehalten, gleichzeitig aber zeigt die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde innere Bewegung. Das Christkind hat sich von der Mutter abgewandt und lehnt sich ängstlich an ihre Schulter. In der rechten Hand hält es einen kleinen Vogel, in der linken eine an den Fuß des Vogels angebundene Schnur. Kondakov weist auf das Bild des Spinello Aretino von 1391 in der Akademie von Florenz als das Urbild dieser Art Komposition hin[1]). Mutter und Kind blicken in dieselbe Richtung. Ihre breiten Körperformen und freien Bewegungen haben mit dem kanonischen byzantinischen Typus gebrochen. Die malerische Ausführung steht in ihrem Stil den Malereien von Volotovo nahe. Rund um das Mittelbild sind Brustbilder der Propheten angebracht, an den Seiten des Thrones finden sich zwei Engel. Die hohen Frisuren der Engel und die Kronen Salomos und Davids, die ihrem Typus nach zu den Gemälden von Volotovo passen, sind auf die Typen der Kahrije Djami zurückzuführen. Die technische Ausführung erinnert an die Ikone von Mariä Himmelfahrt, ist aber von vereinfachter Form. Die hellen Stellen werden vom Lokalton durch weiße und helle Pinselstriche hervorgehoben; da sie retuschiert sind, treten sie nicht so grell hervor wie in der Mariä-Himmelfahrts-Ikone. Diese Art der Malerei behauptete sich in Novgorod länger als ein Jahrhundert und wurde erst im 15. Jahrhundert durch eine neue Art verdrängt. Vom 15. Jahrhundert an kann der Stil der Novgoroder Malerei nicht mehr nach den Schöpfungen der Monumentalmalerei bestimmt werden, nur ausnahmsweise werden die Stadien ihrer weiteren Entwicklung durch griechische und abendländische Originale beleuchtet. Eine andere, kürzlich edierte Ikone aus der Sammlung Rjabušinskij mit der Darstellung der Gottesmutter und des Christkindes in der Art der Hodegetria, aber mit zwei Engeln, die von beiden Seiten den Vorhang halten, ist, wie die zarte silhouettenhafte Gestalt der Gottesmutter mit den engen Schultern und der lyrischen Neigung des Kopfes beweist, einem westlichen Vorbilde aus der Schule von Siena nachgeahmt, obgleich die malerische Ausführung den Stil der Novgoroder Kunst des 15. Jahrhunderts erkennen läßt[2]). Zwei unanfechtbare Denkmäler der Novgoroder Malerei des 15. Jahrhunderts zeigen uns das Entwicklungsstadium, in dem sie sich befand, als neue

---

[1]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 81.

[2]) M. Alpatov, Eine abendländische Komposition in altrussischer Umbildung. Byz. Zeitschr. XXX, S. 623—626.

Originale der italienisch-kretischen Schule ihren Einfluß auf sie auszuüben begannen.

Die beiden Darstellungen der „Betenden Einwohner von Novgorod“ (Tafel 38) und der „Schlacht zwischen den Männern von Novgorod und Suzdal“ sind in bezug auf Stil und Ausführung so gleichartig, daß sie aus der gleichen Werkstatt stammen oder geradezu von ein und demselben Meister herrühren könnten[1]). Auf beiden spielt sich die Handlung in mehreren Bildstreifen ab, jede ist von erklärenden Inschriften begleitet. Der Hintergrund ist weiß, der Erdboden ist grün. Auf der Ikone mit den betenden Leuten von Novgorod ist der grüne Boden mit kleinen Zweigen und sternartigen Figürchen geschmückt. Im oberen Teil der Ikone ist die Deesis in der gewöhnlichen Art dargestellt. In der Mitte thront Christus, neben ihm stehen in betender Stellung die Mutter Gottes und Johannes der Täufer. Hinter ihnen sieht man Engel und weiter hinten die Apostel Petrus und Paulus, die den Zug beschließen. Die Proportionen der Gestalten sind stark verlängert, der Schritt der Engel und der Apostel ist nicht fest, die Füße der Mutter Gottes und Johannes des Täufers sind zu sehr nach vorn gerückt, so daß die beiden Gestalten kein Gleichgewicht zu haben scheinen. Diese altertümlichen Züge verbinden sich mit den neuesten Kunstströmungen der Paläologenzeit. Der Rücken des Thrones, auf dem Christus sitzt, ist perspektivisch wiedergegeben, der schräg stehende Fußschemel erinnert schon an die Barockzeit, die spitzen, in kompliziertem Faltengewirr herabhängenden Enden der Gewänder beim Apostel Paulus, anscheinend mit ihrem ganzen Gewicht auf seinen Füßen lastend, gehen direkt auf die Formen der Gewänder auf den Gemälden von Volotovo zurück. Die anatomischen Unregelmäßigkeiten an den Gestalten, ihre langen Beine sowie die vollständig in Falten eingehüllten Kniee Christi zeigen, daß die Maler nicht mehr die präzise Schulung von ehedem besaßen. Die alte lebensvolle Freiheit der Bewegungen erscheint hier in den Formen der späten Ikonenmalerei.

Im unteren Teile der Ikone wird das Gebet von den in Nationalkostümen dargestellten Leuten von Novgorod fortgesetzt. Anscheinend ist eine ganze Familie dargestellt, von den Großeltern bis auf zwei kleine Kinder. Ihre Köpfe sind nach oben gerichtet, wo sie Christus und die neben ihm stehende Gruppe sehen. Der Realitätssinn zeigt sich hier bloß in Kleidung, Schuhwerk und Haartracht der dargestellten Personen

---

[1]) I. Grabar', Вопросы реставрации I, S. 44, ist als erster zu diesem Schluß gelangt. Wenn er diese Ikonen aber dem 14. Jahrhundert zuschreibt, so kann ich ihm darin nicht folgen. Meiner Meinung nach gehören sie in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Beide Ikonen sind auch von A. Anisimov, „София“ Nr. 3 u. 4 (1914) beschrieben.

und in den weißen Hemden und Gürteln der Kinder. Trotz ihrer einförmigen Bewegungen erscheinen diese Gestalten von warmem inneren Leben erfüllt. Ihre Blicke sind nach oben gerichtet, ihre einfachen Gesichter sind hoffnungsfroh und haben nichts Finsteres an sich. Es ist möglich, daß die Teilung des Bildes in zwei Streifen und der Zusammenhang zwischen der oberen und unteren Komposition mit der Kunstrichtung des Quattrocento zu verbinden ist. Auf byzantinischem Boden sind derartig zusammengestellte Ikonen nicht bekannt, und die Novgoroder Ikone ist die erste, welche diese abendländische Kunstform in den Formen der byzantinischen Ikonographie wiedergibt.

Von der gleichen Art ist die Darstellung der „Schlacht zwischen den Männern von Novgorod und Suzdal'" (Tafel 39), doch weist diese Ikone noch mehr echt Novgoroder Züge auf, ist noch tiefer durchdrungen von den altertümlichen Eigenheiten der Novgoroder Malerei, die in ihr mit den Kunstformen der Paläologenzeit oder, genauer, mit den Novgoroder Kunstformen des 14. Jahrhunderts eng verbunden erscheint. Die Ikone ist in drei übereinanderliegende Felder eingeteilt, von denen jedes die Darstellung je einer Episode dieser Schlacht enthält. Im obersten Felde wird die Ikone mit der Darstellung der Erscheinung Mariä (Znamenie) herausgetragen und auf der Volchovbrücke der Volksmenge entgegengebracht. Im Innern der Stadt ist die Sophienkirche zu sehen. Im zweiten Felde wird gezeigt, wie die Unterhandlungen von den Suzdalern abgebrochen werden, wie der Kampf beginnt und die Ikone von Pfeilen verletzt wird. Ganz unten ist die Schlacht vor der Stadtmauer dargestellt. Ein Engel hilft den Männern von Novgorod und holt mit seinem Schwerte aus, um das Heer von Suzdal' zu vernichten. Altertümlich wirkt die Darstellung der Heere mittels Reihen von Köpfen und die mittelalterliche Auffassung der Stadt mit den sie umgebenden Mauern. Bei den Reitergestalten sind sowohl Pferde wie Menschen meist im Profil, die Gesichter aber in Dreiviertelwendung dargestellt. Der Erdboden ist als ebener Streifen wiedergegeben, ohne Berge, die im damaligen Ikonenstil sonst niemals fehlen. In der perspektivischen Darstellung der Türme, der Mauerecken und des Reliefschmuckes der Stadtmauer erkennen wir die Eigenheiten der Malerei des 14. Jahrhunderts. Die Perspektive ist nicht immer richtig eingehalten. Die Bänder mit dem Schmuck durchkreuzen die Mauern bald geometrisch gerade, bald in normaler Perspektive. Im allgemeinen hält der Künstler, der diese Ikone schuf, an den alten Traditionen fest und zeigt keine eigene Naturbeobachtung. Die Reitergruppe erinnert an die Reiter der Boris- und Gleb-Ikone der Uspenskij-Kathedrale, ist aber gröber und weniger geschickt ausgeführt. Die allgemein gehaltene Art der Gesichtsdarstellung geht direkt auf die breite Art der Gemälde

von Volotovo zurück, ist aber noch mehr vereinfacht. Die Pferdesilhouetten sind weder stilvoll noch natürlich. Die Helme und Mützen sitzen nicht fest auf den Köpfen. Die Erde ist auch hier mit kleinen Zweigen, Laub und Gras bedeckt. Über dem Glockenturm im oberen Felde und über dem Turm der Sophienkirche sieht man Zeltdächer, wie sie in der russischen Holzbaukunst vorkommen.

Pskov (Pleskau). Die Ikonenmalerei von Pskov ist wenig bekannt. Die „Dreieinigkeits-Ikone" des Historischen Museums in Moskau, Nr. 89 (Tafel 40), erscheint als eine Schöpfung der Pleskauer Ikonenmalerei des 14. Jahrhunderts, denn in ihr sehen wir die Formen einer älteren Ikone der Pleskauer Kathedrale wiederholt[1]). Die Gestalten der drei Engel sind mit Gold verziert. Das Figurenrelief wird durch zart nuancierte Schatten erreicht. Die Ausführung der Gesichter zeigt die Novgoroder Art; Nase, Lippen und Kinn heben sich als helle Punkte von dem dunklen Lokalton ab. Die Augen sind durch schwarze Punkte angegeben. Die feierlichen, ruhigen Engelsgestalten sind einander völlig gleich, wodurch das Dogma von der Dreieinigkeit betont wird. Die Armbewegungen und Schriftrollen sind gleichmäßig dreimal wiederholt. Die Gestalten sind normal und richtig gebildet. Der Tisch ist in normaler Perspektive dargestellt. Die hübsche Baumkrone, die sich wie ein Blumenstrauß über dem mittleren Engel ausbreitet, und die beiden Gebäude an den Seiten stimmen harmonisch zur strengen Ruhe des oberen Teiles der Ikone. Unten ist dargestellt, wie Abraham das Opferlamm schlachtet. Rechts und links bringen Abraham und Sara Flaschen mit Milch dar, die sie in ihren vom Gewande verdeckten Händen halten. Das Bestreben, die Ikone prächtig auszuschmücken, offenbart sich nicht nur in den mit Gold bedeckten Gewändern der Engel, sondern auch im reichgeschmückten Gewande Saras und darin, daß der Tisch und die Sitze der Engel mit Perlen und bunten Steinen verziert sind. Die gleiche Art der Malerei haben wir oben in Novgorod beobachten können.

Die Pleskauer Huldigungs-Ikone aus der Kirche der hl. Barbara, augenblicklich in der Mariä-Schutz-Kirche (Pokrov) daselbst befindlich, mit der komplizierten Komposition „Sobor Bogorodicy", die das Weihnachtslied: „Was bringen wir Dir, o Christe" illustriert, ist ein Originalwerk der Pleskauer Schule (Tafel 41). Die Komposition ist sehr altertümlich, die Ausführung rührt von einem vorzüglichen Meister her. Die ganze Fläche ist von einem leuchtend grünen Berge mit kleinen Terrassen eingenommen, dessen in zwei Teile gespaltener Gipfel oben den Rahmen berührt. Auf den Bergterrassen steht ein hübscher weißer, auf Marmorsäulen gestützter

[1]) N. Malickij, К истории композиции ветхозаветной Троицы. Seminarium Kondakovianum II, S. 41—42. 1928. — A. Anisimov, a. a. O., 42, rechnet sie gleichfalls zu den Pleskauer Ikonen.

Thron mit gebogener Lehne. Auf dem Throne sitzt in monumentaler Haltung, das Gesicht dem Beschauer zugewandt, die Mutter Gottes in rotem Gewande. An ihrer Brust hält sie mit beiden Händen einen achtstrahligen Stern mit dem Brustbilde des Christkindes. Oben sieht man drei Engel und drei Hirten. Alle sechs heben ihre Arme empor, der mittlere Hirt verdeckt vor Entzücken über den Engelsgesang mit der rechten Hand sein Gesicht. Links sind die Weisen aus dem Morgenlande dargestellt, die mit ihren Gaben auf den Thron zukommen, rechts die Krippe aus weißem Marmor mit dem Christkinde in Windeln darin. Ein Stier und ein Esel neigen ihm ihre Köpfe zu und erwärmen es mit ihrem Atem. Darunter sieht man die allegorischen Gestalten von Wüste und Erde, die ihm ihre Gaben darbringen. Erstere hält eine Marmorkrippe in der Hand, die sie zum Throne hinstreckt, letztere einen kleinen Berg mit der Höhle, in der Christus geboren wurde. Unter dem Thron stehen ein Vorleser, der aus einem Buche ein Weihnachtslied vorliest, und zwei Sänger. Rechts steht eine Jünglingsgestalt, die mit Entsetzen nach unten, ins Innere der Höhle blickt. Seine rechte Hand hat der Jüngling erhoben, die linke drückt er an die Wange. Das ganze Kompositionsschema atmet den Geist des 14. Jahrhunderts. Feste und sichere Ausführung, gefällige freie Bewegungen, liebliche Gesichter und ein vorzügliches Figurenrelief, das durch das im Stile der Novgoroder Malerei des 14. Jahrhunderts gehaltene Helldunkel erzielt wird, charakterisieren die Kunst des Meisters. Die halbnackten allegorischen Gestalten sind voller Leben. Die heftige Bewegung der „Wüste“ bildet einen deutlichen Kontrast zur ruhigen Haltung der Erde. Letztere ist nach rechts gekehrt, hält einen hübschen Zweig in der Hand und wendet ihren frauenhaften Körper und ihr Gesicht dem Throne zu. Das flatternde Ende ihres Mantels stimmt zu der Bewegung ihres Körpers und geht in seiner Form auf gleichartige Gewandstücke der Malerei des 14. Jahrhunderts zurück. Die Bergterrassen sind reihenweise angeordnet und bilden eine echt russische vom byzantinischen Usus des 14. Jahrhunderts gänzlich verschiedene Art der Darstellung von Berglandschaften. Die Einheitlichkeit der symmetrisch-aufgebauten Komposition mit der von den vielen sie umgebenden Gestalten eingeschlossenen Mutter Gottes zeugt von der hohen Kunst des 14. Jahrhunderts. Die kleinen Gestalten des hl. Nikolaus und der hl. Barbara in den Winkeln der Ikone sind anscheinend auf persönlichen Wunsch des Bestellers hinzugefügt worden, der gesamte Bestand der Komposition ist aber sehr altertümlich, denn er zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit den gewöhnlichen Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige[1]). Es fehlt

[1]) G. Millet, Iconographie de l'Evangile, S. 163—169.

hier sowohl der Nimbus um das Haupt der Mutter Gottes wie auch die Kirche, die in den späteren Fassungen dieser Komposition vorkommen, es fehlen auch die spitzen Mützen der Sänger, sowie der Dichter des betreffenden Weihnachtsliedes, die in den späteren byzantinischen und russischen Fassungen angetroffen werden. Unerklärt noch sind der in die Höhle blickende Jüngling im rechten Winkel der Ikone, desgleichen die oben auf dem Berge singenden Engel ohne Flügel, sowie der Stern mit dem Brustbild des Christkindes an der Brust der Mutter Gottes statt der ganzen auf den Knien der Gottesmutter sitzenden Kindergestalt. Diese Eigenheiten weisen auf besondere Verhältnisse hin, unter deren Einfluß diese schöne und stilvolle Ikone entstanden ist.

Den beiden soeben beschriebenen Ikonen schließt sich ihrem Stile nach die noch nicht veröffentlichte „Dreieinigkeitsikone" der Sammlung Chanenko in Kiev an (Tafel 42a). Ihr Kompositionsschema geht auf die Ikone Andrej Rubljovs zurück, die sie ziemlich genau kopiert. Hinzugefügt sind die Gestalten Abrahams und Saras, und zwar auf ähnliche Weise wie auf der oben beschriebenen Dreieinigkeitsikone. Die schichtenweise übereinanderliegenden Bergterrassen erinnern an die gleichen Terrassen der Huldigungs-Ikone in der Barbarakirche zu Pleskau. Die Wiederholung des Typus der Dreieinigkeitsikone Andrej Rubljovs weist schon auf den Anfang des 15. Jahrhunderts hin. Die trockene und lineare Darstellung der Gewandfalten, sowie die gleichmäßig aufgebauten Bergterrassen, die allerdings vom gleichen Typus sind wie auf der Huldigungs-Ikone, deren Stil überhaupt in dieser Ikone eingehalten ist, weisen gleichfalls auf eine spätere Zeit hin.

Die Ikonenmalerei von Vladimir-Suzdal' ist in ihren Anfängen wenig bekannt, sie muß aber eine große Entwicklung durchgemacht haben, denn aus ihren alten, ziemlich rein erhaltenen Traditionen ging später die berühmte Schule der Ikonenmaler von Suzdal' hervor, die sich während der ganzen Moskauer Periode der russischen Geschichte eines hervorragenden Rufes erfreute. Die Beziehungen Suzdal's zu Kiev, Byzanz und Westeuropa während des 12. und 13. Jahrhunderts lassen annehmen, daß die Ikonenmalerei Suzdal's ursprünglich über ebenso mannigfache Formen verfügte wie die Kunst von Novgorod. Die Berichte über Einfuhr von Ikonen aus Kiev, über den unaufhörlichen Zustrom von Ikonen, die aus den südlichen Gebieten geraubt wurden, lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß in Suzdal' die mit Byzanz zusammenhängenden Kiever Traditionen Verbreitung gefunden haben. Im Jahre 1155 schaffte Andrej Bogoljubskij die seinerzeit aus Konstantinopel nach Kiev importierte byzantinische Mutter-Gottes-Ikone aus Vyšgorod bei Kiev nach Vladimir. Vladimir Monomach (1125) schaffte eine Ikone des Alimpij aus Kiev nach Rostov. Ich neige der Ansicht

zu, daß damit die oben beschriebene Ikone der Maria Orans (S. 59) gemeint ist. Die Ikone des Demetrios von Thessalonike, die ich gleichfalls für ein Denkmal des Kiever Kreises halte und dem 12. Jahrhundert zuweise, wurde in der Stadt Dmitrov gefunden und galt immer als ein Kunstdenkmal aus der Zeit des Fürsten Vsevolod III., der die Uspenskij-Kathedrale von Vladimir restaurieren ließ. Die übrigen alten Ikonen, die sich gegenwärtig in den verschiedenen Ortschaften des Gebietes von Vladimir-Suzdal' befinden, haben ihre ursprüngliche Malerei verloren, zeugen aber trotzdem von dem großartigen Stilreichtum der ursprünglichen Ikonenmalerei dieses Gebietes[1]).

Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir ist das hervorragendste Kunstdenkmal des Gebietes von Vladimir-Suzdal' (Tafel 42b). Ihre Geschichte ist vielfach dunkel. Einem Berichte zufolge wurde sie im Jahre 1176 von Gleb, dem Fürsten von Rostov, geraubt und später der Kirche wieder zurückerstattet[2]). Die Uspenskij-Kirche wurde im Laufe der Zeit mehrfach von Feuersbrünsten heimgesucht, hatte auch sehr unter den Plünderungen der Tataren, die alle kostbaren Ikonen der Kirche vernichteten, zu leiden. Wir haben daher allen Grund anzunehmen, daß das ursprüngliche, von Andrej Bogoljubskij aus Vyšgorod nach Vladimir geschaffte Original dieser Ikone verloren ist. Im Bericht über den Brand vom Jahre 1185, bei dem alle hervorragenderen und kostbaren Ikonen umkamen, wird mit keinem Worte gesagt, daß die am meisten verehrte Ikone der Gottesmutter von Vladimir gerettet wurde. Dieses Schweigen kann unmöglich in dem Sinne verstanden werden, daß die Ikone früher oder während des Brandes selbst gerettet worden ist, denn die Rettung dieser Ikone mußte das ganze Gebiet interessieren und wäre unbedingt zur allgemeinen Kenntnis gebracht worden. Anderseits suchten die Tataren bei Kirchenplünderungen stets gerade die am meisten geschätzten Heiligtümer zu vernichten[3]). In der alten Ikonenverehrung war es eine ganz gewöhnliche Erscheinung, daß untergegangene Ikonen durch neue ersetzt wurden, um damit die Illusion zu erwecken, sie seien gerettet worden.

Die Kunstformen dieser berühmten Ikone entsprechen nicht dem Stil der byzantinischen Malerei des 11. und 12. Jahrhunderts, des Zeitalters der Komnenen. Ihr Kompositionsschema, der in ihr liegende

---

[1]) Siehe Вопросы реставрации I, S. 48 u. 54, und die entsprechenden Abbildungen.

[2]) „. . . auch die heilige Mutter Gottes aus der Kirche von Vladimir nahm er (der Fürst Gleb) mit sich und die Bücher, und alles das erstattete er zurück." Laurentius-Chronik s. a. 1176.

[3]) Die Beschwerden der russischen Fürsten über Vernichtung von Heiligtümern hatten zur Folge, daß die Chane Verbote erließen, Ikonen, geistliche Bücher u. dgl. zu rauben, zu zerreißen oder zu verderben. Makariij, История русской церкви V—VI, 40, 41. (Urkunde des Mengu Timur.)

lebensvolle Ausdruck, gehören einer späteren Zeit an. Das Holzbrett, auf das sie gemalt war, ist vollständig erhalten. Den Mittelteil nimmt die Mutter Gottes mit dem Kinde ein. Marias Kopf ist in Dreiviertelwendung dem Beschauer zugekehrt, und dieser Haltung entspricht vollkommen die nach vorn geschobene linke Schulter und die Verkürzung der rechten Hälfte der Gestalt. Das Christkind ist groß, hat einen in die Länge gezogenen Körper und ist in heftiger Bewegung dargestellt. Es umarmt den Hals seiner Mutter, seine Beine kreuzen sich, der linke Fuß ist verkürzt. Die ganze Komposition ist mit dieser Bewegung des Kindes und mit dem perspektivischen Aufbau der ganzen Gruppe in Übereinstimmung gebracht. Der traurige Blick Marias ist auf den Beschauer gerichtet, der Blick des Christkindes auf die Mutter. Diese Doppelbeziehung der Mutter zum Beschauer und des Kindes zur Mutter verleiht der Gruppe ein besonderes, in der Kunst des 11.—12. Jahrhunderts nicht vorhandenes Leben. Bei den länglichen Augen Marias ist die Pupille halb vom Lid verdeckt, wodurch die Augen einen Zug von Schwermut und Nachdenklichkeit erhalten. Sie begegnen den Blicken des Beschauers, und diese absichtliche Belebung des Gesichtes bedeutet im Vergleich mit der früheren Art, den Blick mittels schräg gestellter Pupillen und zur Seite blickender Augen zu beleben, einen weiteren Schritt in der Kunstentwicklung. Dieser Zug und ebenso die lebhafte Bewegung des Kindes, das den Hals der Mutter umarmt und sie zu trösten sucht, sowie die zärtliche Art, wie die Mutter ihren Kopf dem Kinde zuneigt, sind vom lebensvollen Gefühl der Frührenaissance erwärmt. O. Wulff schätzt die Renaissanceformen dieser Ikone ganz richtig ein, wenn er annimmt, daß sie im Stile der italienisch-griechischen Malerei restauriert worden sei[1]). Das Kompositionsschema gehört aber dem ursprünglichen Vorwurf an, dafür spricht die Übereinstimmung in den Bewegungen von Mutter und Kind und der Umstand, daß dieses Schema auf vielen alten Kopien wiederholt ist. Es ist möglich, daß diese Ikone das alte Original nach der furchtbaren Verwüstung des ganzen Gebietes durch die Tataren im Jahre 1237 ersetzt hat. Die altertümlichen Formen, die später unter dem Einfluß der italienisch-griechischen Malerei verändert wurden, sprechen dafür, daß die Ikone in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden ist. 1395 oder 1480 nach Moskau geschafft, nahm sie während der Moskauer Periode der russischen Geschichte unter allen Ikonen den ersten Platz ein und diente als Vorbild für eine Menge Kopien. Von den wichtigsten dieser Kopien wird weiter unten die Rede

[1]) O. Wulff und M. Alpatov, Ikonenmalerei, S. 62ff. — N. Kondakov bezweifelte ihr hohes Alter. — Siehe A. Anisimov, Die Ikone der Mutter Gottes von Vladimir, S. 6. Prag 1928. — Ders., Вопросы реставрации II, S. 161—174. M. Alpatov und V. Lazarev, Jahrb. d. Pr. R. Samml. 1925, XLV, S. 140ff.

sein. Als besonderer ikonographischer Typus erhielt sie den Beinamen „Rührungsikone“ (Umilenije), womit das liebevolle Verhältnis zwischen Mutter und Kind bezeichnet werden sollte.

Vielleicht ist es dem Einflusse dieser so sehr verehrten Ikone zuzuschreiben, daß sich dieser Ikonentypus im Gebiet von Vladimir-Suzdal’ ganz besonderer Beliebtheit erfreute. Vor kurzem wurden im Kloster Tolga, das zu diesem Gebiet gehörte, zwei Ikonen entdeckt, die Varietäten dieses Typus der „Rührungsikone“ darstellen, aber in einer solchen Weise ausgeführt sind, wie sie in anderen Gebieten Rußlands nicht vorkommt. Die große Gottesmutterikone von Tolga (Tafel 43) mißt 1,385 × 0,915 m und zeigt eine merkwürdige Analogie zu den großen Madonnenbildnissen der italienischen Renaissance aus der Zeit des starken byzantinischen Einflusses. Die Madonna sitzt auf einem großen Throne, der mit Perlen und Edelsteinen geschmückt ist und eine Lehne von durchbrochener Arbeit hat. Das Christkind steht auf ihrem Schoße, es hat ihren Hals umarmt und schmiegt sein Gesicht an ihre Wange. Oben neigen sich ihr von rechts und links zwei Engel zu. Wie auf den meisten älteren italienischen Ikonen dieses Typus sind die Hände der Engel unter ihren Mänteln verdeckt. Die monumentale Haltung der Mutter Gottes, die breiten Borten ihres dunklen kirschroten Gewandes, die breiten ziemlich bewegten Falten mit ihrem scharfen perspektivischen Aufbau, sind in breiter malerischer Art ausgeführt, aber die kleinen Hände der Gottesmutter mit den dünnen Fingern, die kleinen Hände und Füße des Christkindes wirken hier ebenso störend wie auf den Madonnenbildern der Frührenaissance. Der Kopftypus des Christkindes fällt ganz aus dem Rahmen der altertümlichen byzantinischen, auf der Vladimirschen Ikone wiedergegebenen Manier heraus und gleicht einigen auf italienischen Bildern anzutreffenden Köpfen. Das Kompositionsschema stellt eine ziemlich getreue, aber in umgekehrter Richtung gegebene Wiederholung des Rührungstypus dar, dem wir auf dem Relief der Kapelle San Zeno der Markuskirche in Venedig aus dem 13. Jahrhundert begegnen[1]). Wiederholt ist das in ganzer Größe dargestellte, auf dem Schoße der Mutter Gottes stehende Christkind und die Umarmung, sowie die Lage seiner rechten Hand. Die Lage der linken Hand Marias ist etwas anders, die der rechten ist aber genau wiederholt. Der monumentale Entwurf der ganzen Gruppe ist der gleiche. Wiederholt, allerdings als Brustbilder, sind auch die Engel oben mit den unter ihren Mänteln verdeckten Händen. Das Relief hat eine griechische Inschrift, in der eine verehrte Wasserquelle, die ein gewisser Michael ausgestaltet haben soll, erwähnt wird. Das Bildnis der Mutter heißt „die Unbesiegbare“ (‘H ’ANIKHTOC). Die fast vollständige Wiederholung dieses Bildnisses auf einer russischen, gleich-

[1]) N. Kondakov, Иконография Богоматери II, S. 54. 1911.

falls im 13. Jahrhundert entstandenen Ikone deutet auf historischen Zusammenhang zwischen diesen beiden Denkmälern, und der italienisch-griechische Malereistil der Ikone verbindet sie noch mehr mit dem Relief, von welchem angenommen wird, daß es aus Konstantinopel stammt[1]).

Die andere Ikone (0,616 × 483) des Tolga-Klosters in Jaroslavl' stellt eine ziemlich stark abweichende Variante der soeben beschriebenen Ikone dar, die Mutter Gottes ist hier als Halbfigur dargestellt. Christus steht nicht auf dem Schoße, sondern sitzt auf dem Arm der Gottesmutter, im übrigen ist seine Haltung so ziemlich dieselbe. Sein Typus weicht noch stärker von der traditionellen byzantinischen Charakteristik ab und ist noch mehr romanisiert. Die Ikone ist im selben Monumentalstil und in der gleichen breiten malerischen Manier ausgeführt. Die breite Silhouette der Gestalt der Gottesmutter nimmt den ganzen verfügbaren Raum ein, ist aber stark verkürzt, die rechte Schulter tritt vor, die linke ist, entsprechend der Dreiviertelwendung der ganzen Gruppe, verkürzt. Diese aus Byzanz importierten Ikonen zeigen den Charakter der den verschiedenartigen Rührungsikonen der folgenden russischen Ikonenmalerei zugrunde liegenden Originale. Irgendwelche Inschriften haben sich auf keiner der beiden Ikonen erhalten.

Der Schule von Vladimir-Suzdal' ist anscheinend auch die kleine (858 × 50) hübsche Ikone des „Erzengels Michael" auf weißem Grunde zuzuschreiben, die sich in der Uspenskij-Kathedrale in Moskau befindet (Tafel 44). Der Erzengel Michael steht in gespannter Stellung, das Gesicht dem Beschauer zugekehrt. Seine im Stile der Komnenenzeit ausgeführte, statisch unbewegliche Gestalt zeigt einige lebensvolle Züge, die der Malerei des Paläologenzeitalters eigen sind. Die großen traurigen Augen blicken nach links, mit der drohend über dem Haupte erhobenen Rechten schwingt er sein Schwert, das er soeben aus der Scheide in seiner Linken gezogen hat. Die Linie der Schwertscheide ist schräg nach rechts gerichtet und entspricht der schrägen Linie des Mantels auf der linken Seite. Die Beine stehen gerade, die schmalen Flügel umschließen von beiden Seiten symmetrisch die Gestalt. Auf die Altertümlichkeit dieser Komposition weist die kleine Gestalt des biblischen Josua hin, die links zu Füßen des Erzengels kniet, ähnlich den kleinen Königen und Würdenträgern, die in der Kunst der Komnenenzeit oft vor den großen aufrecht stehenden Gestalten Christi und der Mutter Gottes knieend dargestellt werden. Die historische Komposition der Erscheinung des Erzengels Michael vor Josua ist hier in veränderter Gestalt wiedergegeben. Die Malerei ist flach. Nur das Gesicht, die Hand mit dem Schwerte und der unter dem Panzer sichtbare Teil des Gewandes haben leichte Schatten.

[1]) Berenson Bernhard, Due dipinti del secolo XII venuti da Constantinopoli, „Dedalo", 1921, Oktober, S. 285ff.

Die beleuchteten Teile sind ohne Relief. Der trockene schmale Arm ist besonders typisch, denn er gibt den Stil der knöcherigen schmalen Arme der Malereien von Kahrije Dǰami wieder. Typisch sind auch die in die Höhe gestreckten Proportionen der wohlgebauten Gestalt. Diese Eigenheiten des Stils treten hier aber in Verbindung mit russischen Inschriften und mit der echt russischen Vorliebe für lilienförmige Ornamente auf; diese Ornamente, die hier die Innen- sowie Außenseite des Mantels schmücken, werden auf dem Boris- und Gleb-Freskogemälde der Nikolaikirche an der Lipna zu Novgorod und auf der Boris- und Gleb-Ikone des Russischen Museums in Leningrad angetroffen. Letztere Ikone habe ich wegen ihrer nahen Stilverwandtschaft mit dem soeben erwähnten Fresko der Schule von Novgorod zugeteilt. Die Erzengel-Michael-Ikone hat nicht ihresgleichen in Novgorod. Durch das vor kurzem entdeckte Fedorovskij-Evangelium aus dem 13. Jahrhundert, von dem in dem von der russischen Miniatur handelnden Teil die Rede sein wird, kann sie mit Vladimir-Suzdal' in Zusammenhang gebracht werden. Die charakteristischen Züge dieser Handschrift: flache Malerei, Fehlen des Reliefs und Vorliebe für Ornamentschmuck stehen in Zusammenhang mit den zum Teil in den Miniaturen wiederholten hochentwickelten Ornamentformen des Reliefschmuckes an den Wänden der Kirchen von Vladimir-Suzdal'. Die nahe Verwandtschaft der Ornamente auf der Erzengel-Michael-Ikone und auf den Novgoroder Boris- und Gleb-Bildern deutet auf künstlerische Zusammenhänge zwischen Novgorod und Vladimir, die auch durch die historischen Angaben in den russischen Chroniken bestätigt werden.

Zu den Ikonen des nordwestlichen Rußland ist noch die Mariä-Schutz-Ikone (Pokrov Bogorodicy) aus dem Pokrovskij-Kloster in Suzdal' zu rechnen. Der perspektivisch-gemalte Betplatz des Andreas und die Perspektive der Gebäude sprechen dafür, daß diese Ikone dem 14. Jahrhundert angehört. Die flache Malerei weist hier aber ein bedeutend stärkeres Relief auf als auf der Erzengel-Michael-Ikone. Interessant ist der runde Turm mit der konischen Bedachung, der an die in den Chroniken erwähnten pfeilerartigen Glockengerüste in Vladimir und einigen anderen Orten erinnert.

Tveŕ. Das Großfürstentum Tveŕ, welches Moskau den Vorrang streitig machte, war ein wichtiges Kulturzentrum des alten Rußland. Hier entstand im Jahre 1294 auf Initiative des Fürsten Michael von Tveŕ die einzige bisher bekanntgewordene illustrierte Handschrift des Georgios Monachos in russischer Sprache. Hier entstanden auch zwei ganz hervorragende, auf uns gekommene Werke der Ikonenmalerei. Eins dieser Werke besteht aus den beiden Flügeln eines in den Altarraum führenden Tores. Der eine Flügel, mit dem in ganzer Größe dargestellten Joannes Chrysostomos, befindet sich in der Sammlung Ostrouchov in

Moskau (Tafel 45a), der andere, mit der Gestalt Basilios des Großen — im Museum von Tver[1]). Das andere Denkmal, die Ikone mit der „Geburt der Gottesmutter", befindet sich gleichfalls in der Sammlung Ostrouchov (Tafel 45b). Alle drei Gemälde bilden nach Stil und Paläographie eine Gruppe und gehören dem 14. Jahrhundert an. Die russischen Inschriften, sowie die Art der Ausführung lassen auf einen russischen Meister schließen. Diesen Ikonen zugrunde liegen Originale aus der Paläologenzeit, die sich auf russischem Boden infolge der Tatarenherrschaft stark verändert und gröbere Formen angenommen haben. Die grellen Farben und der Reiz der Emailleausführung können nicht dem Mangel an Kunstsinn abhelfen. Die Figuren sind schematisch, verraten Unkenntnis der normalen Anatomie, die Architekturformen sind verworren und mißverstanden, die scharfen Falten sind ornamental, aber der Gesamtstil zeichnet sich durch dekorative Kraft aus und ist auf die Prinzipien der Mosaikdekorationen zurückzuführen. Die Altertümlichkeit der Formen tritt vor allem in der übermäßig großen Gestalt der Anna zutage, die an Größe alle anderen Figuren übertrifft, und in den gleichmäßigen ruhigen Linien der Gewänder. Man sieht bereits auf der Ikone die auf den Mosaiken von Kahrije-Djami begegnende Magd mit dem gekrümmten Körper[2]), den Rücken dem Beschauer zugekehrt, aber ohne Schleier. Der perspektivisch gemalte Kopf des Joachim erinnert an den Kopf des Joannes Chrysostomos auf der Altartür, die scharfen Falten am unteren Teile des Lagers der Anna sind die gleichen wie bei den beiden Figuren der Altartür. Die großen Augen der Anna sind die gleichen wie die der beiden Kirchenväter. Die Unvollkommenheit der Malerei, ihr dekorativer Stil und die starken grellen Farben sind auf beiden Ikonen dieselben. Diese große Ikone (114 × 78) könnte einer Ikonostase angehört haben, denn die Feierlichkeit der dargestellten Begebenheit wird noch dadurch besonders betont, daß alle Gestalten ihre Blicke dem andächtigen Beschauer zukehren. Dieser Zug deutet gleichfalls auf die neue Kunst des 14. Jahrhunderts.

Die Moskauer Schule der Ikonenmalerei bildete sich erst bedeutend später, bestand aber länger und erhielt sich bis zur Petersburger Periode der russischen Geschichte. Sie hat somit eine reiche Vergangenheit. Die ältesten aus dieser Schule hervorgegangenen Ikonen sind unbekannt, jedenfalls nicht bestimmt und nicht studiert, der allgemeine Charakter der Schule offenbart sich aber schon im 14. Jahrhundert zur Zeit des politischen Aufschwunges von Moskau. Von dieser Zeit an wird das kulturelle und politische Leben Moskaus nicht nur

---

[1]) O. Wulff und M. Alpatov, Ikonendenkmäler, S. 90.

[2]) Z. Maculevič, Две иконы Рождества Богородицы из собрания С. П. Рябушинского. Русская икона. Petersburg, 1914, Nr. 3, S. 168.

durch Einverleibung verschiedener Teilfürstentümer bestimmt, sondern auch durch Heranziehung künstlerischer Kräfte und durch Einfuhr verschiedener Ikonen aus den neu gewonnenen Gebieten. Wie die Errungenschaften des Bausystems von Novgorod und Pskov im Verein mit den Leistungen der Architekten von Vladimir-Suzdal' Moskau dienstbar wurden, so war es auch auf dem Gebiete der Ikonenmalerei: die Novgoroder Schule gab Moskau den Theophanes Graecus mit seiner Schule, Pskover Meister schufen für Moskau nach dem Brande von 1547 eine ganze Reihe Kunstwerke, und aus Vladimir wurde für immer die berühmte Vladimirsche Ikone nach Moskau gebracht, die von nun an ein neues Schutzheiligtum Moskaus bildete. Daneben haben wir direkte Zeugnisse für eine Einfuhr von Ikonen aus Wolhynien. Der Metropolit Peter aus Galizien, ein bekannter Ikonenmaler, arbeitete zusammen mit griechischen Meistern, die in Moskau wohnten. Die Mannigfaltigkeit der Stile, die in Moskau Aufnahme fanden, läßt sich fürs erste nicht genau bestimmen, die allmähliche Verschmelzung dieser Stile offenbarte sich in der Tätigkeit eines ganzen Kreises russischer Ikonenmaler des 14. und 15. Jahrhunderts, unter denen zwei hervorragende Meister, Andrej Rubljov und Dionisij, den ersten Platz einnehmen. Von dieser Zeit an wird die Moskauer Schule der Ikonenmaler maßgebend für die russische Malkunst überhaupt.

Der Mangel an älteren Monumentalgemälden in Moskau selbst wird einigermaßen aufgewogen durch die Malereien des Ferapontov- und des Svijažsker-Klosters, wie auch durch die Reste der vorzüglichen Wandmalerei in der Pochvalskij-Kapelle der Uspenskij-Kathedrale in Moskau, die nach Stil und Formen zu urteilen, von Meister Dionisij herrühren muß[1]).

Beim Studium der Moskauer Ikonenmalerei des 15.—16. Jahrhunderts können diese Wandgemälde als Hauptquellen angesehen werden, ältere Nachrichten über diese Kunst finden sich nur in schriftlichen Quellen, und nur wenige Denkmäler können dem 14. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Einige Nachrichten über die älteste Moskauer Ikonenmalerei finden sich in der Patriarchenchronik, wo griechische, anscheinend Konstantinopeler Meister erwähnt werden, die um 1344 vom Metropoliten Theognost, einem gelehrten Griechen, aus Konstantinopel nach Moskau geladen wurden. Sie werden infolge der nahen Verwandtschaft zwischen monumentaler Wandmalerei und Ikonenmalerei in der Chronik bald Ikonniki (Ikonenmaler), bald einfach Meister genannt. Ein griechischer Meister, Mönch des obenerwähnten Erzengel-Michael-Klosters, malte 1383 für Jurij Dimitrijevič, den Sohn des Dimitrij Don-

---

[1]) P. Muratov, Два открытия. София Nr. 2, S. 5—11. Nach eingehendem Vergleich der Formensprache dieser Malerei mit derjenigen des Ferapontov-Klosters bin ich zur Überzeugung gekommen, daß beide Wandmalereien von dem gleichen Meister herrühren und nicht von zwei verschiedenen.

skoj, die Ikone der Gottesmutter von Tichvin[1]), ein anderer Meister, „der große Sünder Michael", malte 1337 die „Erlöserikone" für die Verkündigungskathedrale in Moskau[2]). Es ist daher anzunehmen, daß auch die unter dem Namen „Jaroje Oko" (das feurige Auge) bekannte Ikone der Moskauer Uspenskij-Kathedrale von irgendeinem griechischen Meister herrührt, der den Konstantinopeler Stil nach Moskau mitgebracht hatte (Tafel 46). Diese Ikone steht hinsichtlich ihres Typus den byzantinischen Ikonen des 14. Jahrhunderts außerordentlich nahe und ist eine Nachahmung der in Mosaik ausgeführten Christusbilder einer Lünette der Kahrije Djami-Moschee, nicht nur durch die strengen Züge des Gesichtstypus im allgemeinen, sondern hauptsächlich in Hinsicht auf die perspektivische Darstellung des Gesichtes in Dreiviertelwendung. Diese Ikone findet nicht ihresgleichen in der Novgoroder Schule[3]).

Den Stil einiger Moskauer Meister dieses Zeitraumes zeigt uns die Verkündigungsikone (Tafel 47) im Museum der Troice-Sergijevskaja-Lavra (42,5 × 34,5). Das Kiefernholz, aus dem sie hergestellt ist, spricht für ihre russische Herkunft, da die Malerei aber den Wandbildern von Mistra äußerst nahe steht, ist wohl anzunehmen, daß sie von einem griechischen Meister herrührt, der in Rußland lebte. Die phantastische Architektur der Gebäude, mit ihren vom Meister mißverstandenen Details, zeugt davon, daß der byzantinische Stil auf russischem Boden Veränderungen erfahren hat. Der untere Teil der Ikone ist restauriert, aber die Figur des Engels und größtenteils auch die Gestalt Marias sind gut erhalten. Der Stil der Ikone gibt deutlich die hellenistischen Traditionen der zu neuem Leben erwachenden Kunst der Paläologenzeit wieder. Die schnelle Bewegung des Engels, das in Rührung geneigte Haupt der Maria, die phantastischen Formen der Gebäude stehen einerseits den Formen der Mosaiken von Kahrije Djami nahe, gehen aber andererseits auf die Fresken des 14. Jahrhunderts in der Peribleptos- und Pantanassa-Kirche in Mistra als auf ihre Urquelle zurück[4]). Der schöne Kopf des Engels ist besonders als Überlebsel hellenistischer Typen in der byzantinischen Kunst charakteristisch. Die Symmetrie in der Komposition

[1]) Eine Erwähnung dieses Meisters habe ich in der Handschrift Nr. 4523 der Seminarbibliothek in Simferopol gefunden, wo die Inschrift, die sich auf dieser Ikone befand, wiedergegeben ist: „Im Jahre der Weltschöpfung (1383), zur Zeit der gottesfürchtigen Herrschaft des Großfürsten Dimitrij Ivanovič und des allerheiligsten Patriarchen von Moskau und ganz Rußland Pimen wurde, gemäß einem dem Großfürsten Jurij Dmitrijevič gegebenen Versprechen, diese Ikone gemalt, und gemalt habe diese Ikone ich, der große Sünder, Hieromonach Ignatij, der Grieche, vom Erzengel-Michael-Kloster. In der großen Fastenzeit malte ich diese Ikone, und am Palmsonntag überreichte ich sie seiner Fürstlichkeit."

[2]) Snegirjov, Памятники Московских Древностей, 88.

[3]) G. Žitkov, Московская живопись, S. 13ff.

[4]) O. Wulff und M. Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, S. 171—172.

tritt nicht nur in der gegenseitigen Stellung des Engels und Marias zutage, sondern auch in der Anordnung der Gebäude und in der symmetrischen Beleuchtung der Gestalten. Die Gebäude sind einander zugekehrt; und die Linien der Bedachungen, die sich über den Köpfen der Gestalten erheben, vollenden die Symmetrie im oberen Teil der Ikone. Die Lebendigkeit und Freiheit der Figuren haben aber nichts gemein mit den bekannten Stilen von Novgorod, wo fürs erste keine Spuren dieses klassischen Stiles entdeckt worden sind. Die Ikone darf nicht mit Novgorod verbunden werden, sondern nur mit Moskau, wo etwas später, gerade im Gegensatz zu den Stilen von Novgorod, nicht nur der klassische Engeltypus, sondern der ganze Formenbestand dieser Ikone vorkommt. Die Himmelfahrtsikone (Tafel 48) aus der Sammlung Rjabušinskij (15. Jahrhundert) kann als weiteres Entwicklungsglied dieses Stils auf Moskauer Boden angesehen werden[1]), denn sie ist in dem damals in Konstantinopel vorherrschenden Stile ausgeführt, rührt aber von einem russischen Künstler her. Die Belebung der Komposition durch Einführung von Visionären, die, ganz wie in der alten Monumentalmalerei des 11. bis 12. Jahrhunderts vom Lichte der Aureole um Christi Haupt geblendet, die Hände vors Gesicht halten, die Wiederholung des klassischen Engeltypus nach dem Vorbilde der Verkündigungsikone — alle diese Einzelheiten vollenden den Kreis der von dieser Ikone entlehnten Formen und stellen den Übergang zur Malerei des neuen russischen Künstlers Andrej Rubljov her.

Andrej Rubljov. Die Kraft und den komplizierten Formenbestand der Moskauer Malkunst erkennen wir an den Werken des hervorragenden, von seinen Zeitgenossen gefeierten Ikonenmalers Andrej Rubljov. Er wurde zwischen 1360 und 1370 geboren, war Mönch anfänglich der Troice-Sergijevskaja Lavra, später des Spaso-Andronikovskij-Klosters und starb zwischen 1427 und 1430. Sein Geburtsort ist unbekannt, aber seine ganze Wirksamkeit spielte sich in Moskau ab, unter regen Beziehungen zu Moskau und zu den obenerwähnten griechischen und russischen Meistern. Unter den letzteren erwähnen die Chroniken neben Andrej Rubljov dessen Freund, den russischen Mönch Daniil Čornyj, der es auch als Ikonenmaler zur Berühmtheit gebracht hat, älter als jener war und einer mehr archaischen Richtung huldigte. Wir haben guten Grund, ihn für den Lehrer Rubljovs zu halten, obgleich keine genauen Angaben darüber vorliegen[2]). Im Jahre 1395 schmückte Theophanes Graecus, der aus Novgorod nach Moskau gekommen war, in Gemeinschaft mit einem Semjon Čornyj die Mariä-Geburts-Kirche in Moskau mit Bildern, 1405 arbeitete er gemeinsam mit Andrej Rubljov

[1]) M. Alpatov, Икона Вознесения бывшего собрания С. П. Рябушинского. Труды этнографо-археологического Музея И. М. Г. У., 20—27. Moskau 1925.
[2]) I. Grabar', Вопросы реставрации, II, 71, 92.

und Prochor aus Gorodec in der Verkündigungskathedrale in Moskau. Das gemeinsame Wirken des Andrej Rubljov und des Theophanes Graecus bei einer so großen verantwortungsvollen Arbeit in Moskau zeigt, daß Andrej Rubljov seine Ausbildung schon früher in Moskau und nicht erst bei Theophanes Graecus erhalten hatte, und daß er von letzterem nur eine gründlichere Kenntnis jener Konstantinopeler Kunstrichtung, der dieser angehörte, erworben haben konnte.

Die Kunst Andrej Rubljovs zeigt, daß er sich die griechische Manier des Zeitalters der Paläologen mit ihren hellenistischen Nachklängen und dem Einfluß der Renaissance vollständig zu eigen gemacht hatte; der Realismus der Novgoroder Wandmalereien ist ihm aber fremd. Den hübschen Kunststil des Zeitalters der Paläologen wußte Andrej Rubljov nicht nur sich anzueignen, sondern er verstand es, ihn im Geiste der neuen Zeit zu verarbeiten, ihn den religiösen Bestrebungen des Moskauer Lebens anzupassen und ihm eine innige lyrische Stimmung zu verleihen. Seine Kunst zeichnet sich durch die vollkommene Reife und Regelmäßigkeit griechischer Originale aus, durch feine Zeichnung und Farbenkraft, die an Emaillen gemahnt, zugleich sind aber seine Gestalten von idealer Erhabenheit und Lebensfrische. Diese eigentümlichen Züge seines Talentes wurden von den Zeitgenossen voll anerkannt. Er verschmolz in der Vorstellung der Moskowiter mit den berühmten griechischen Meistern, nur wurde er diesen vorangestellt, und es wurde verlangt, daß die Ikonen so gemalt werden sollten, wie Andrej Rubljov und die berühmten griechischen Meister sie malten.

Von Rubljov rührt die berühmte Dreieinigkeitsikone der Troice-Sergijevskaja Lavra her (Tafel 49), die in vielen Teilen nicht nur den Charakter einer Malerei, sondern sogar die gewöhnlichen Kompositionszüge, die von der Ikonographie des dargestellten Gegenstandes gefordert werden, verloren hat. Auf dem Tisch steht bloß das Gefäß mit dem Kopfe des Lammes, während auf allen Reproduktionen dieses Gemäldes die ganze komplizierte Ausstattung des Tisches wiedergegeben ist. Der Engel rechts vom Beschauer streckt ganz unmotiviert seine Hand ins Leere aus. Die beiden Kniee des linken Engels haben scharfe fette Konturen, leblos und gleichmäßig, während die guten Kopien des Gemäldes hier, sowie auf dem Rücken der Engelsgestalt, das Spiel der feinen Gewandfalten wiedergeben. Die Köpfe der Engel haben auch ihren ursprünglichen Stil verloren, der nur auf Grund von anderen Arbeiten desselben Künstlers wiederhergestellt werden kann. Die Komposition aber und die Silhouetten der Figuren sind vollständig erhalten, und wir können das hohe Lob verstehen, das dieser Ikone nicht nur vom kanonischen sondern auch vom künstlerischen Standpunkt auf der Kirchenversammlung von 1551 zuteil wurde, denn sie zeugt einerseits von dem tiefen Verständnis

ihres Schöpfers für die dargestellten Vorgänge und zeigt andererseits Gestalten, denen seine schöpferische Begabung inneres Leben eingeflößt hat.

Die drei die Dreieinigkeit repräsentierenden Engel sind auf der Ikone in vertraulichem Gespräch miteinander dargestellt. Der mittlere Engel ist von erhabener lyrischer Stimmung beseelt, die durch das Thema des Gesprächs veranlaßt ist. Die beiden anderen Engel nehmen auf verschiedene Weise am Gespräch teil. Der links sitzende Engel lauscht ernst und streng der Rede des mittleren Engels. Seine gerade aufgerichtete Gestalt drückt gespannte Aufmerksamkeit aus. Er hat beim Zuhören seinen Kopf ein wenig dem mittleren Engel zugeneigt und hält, die Gebärde des mittleren, den im Weihgefäß liegenden Kopf des Lammes segnenden Engels nachahmend, seine rechte Hand mit gegeneinander gedrücktem Daumen und Zeigefinger auf dem Schoße. Der dritte Engel hat den Kopf und Oberkörper tief geneigt und seine Hand in das jetzt freilich nicht mehr vorhandene Weihgefäß gesteckt. Seine Gestalt drückt Bereitschaft und Ergebenheit aus. Die Haltung der drei Engel zeigt, daß Rubljov die „große Beratung der Dreieinigkeit" über die Herabsendung des Messias auf die Welt darstellen wollte. Der mittlere Engel ist Gott der Vater (ὁ ὤν). Sein Haupt tief verneigend, gibt er zu erkennen, daß er bereit ist, seinen Sohn auf die Welt zu senden. Der rechte Engel, der in Ergebenheit sein Haupt neigt, ist Christus; der linke Engel ist das dritte Glied der Heiligen Dreieinigkeit. Haltung und Gebärdenspiel sind bei allen dreien verschieden und drücken Teilnahme am Gespräch, Entschluß und Einverständnis, die Mission auszuführen, aus. In ihrer gewöhnlichen Form, ohne die den Engeln Speise darbringenden Abraham und Sara, ist diese Komposition auf russischen Ikonen mit der Darstellung der Schöpfung der Welt gang und gäbe und wird der Schöpfung selbst vorausgeschickt. Diese von alters her bekannte Komposition hat nun der mit dem byzantinischen Thema von Grund aus vertraute russische Meister mit neuen eigentümlichen Details in der Ausführung zu beleben verstanden. Die Komposition ist symmetrisch und zentral aufgebaut. Die Stellung der Köpfe und Füße zeigt, daß das Mittelstück als Rundgemälde gedacht war[1]). Die Seitenfiguren sind einander zugekehrt und beschließen den Mittelteil, in dem sich die Handlung abspielt. Gebäude und Berglandschaft nehmen symmetrisch die oberen Winkel der Ikone ein. Die Gestalten der Engel sind in linearer Verkürzung gezeichnet, wodurch die strenge Konzeption der byzantinischen Kunst gestört wird. Der mittlere Engel ist in Dreiviertelwendung dem Beschauer zugekehrt, seine linke Schulter ist verkürzt, die rechte tritt hervor, und die Hand mit dem breiten Ärmel läßt mit besonderem Nachdruck die Gebärde der Segnung als Grundgedanken der Beratung so

[1]) M. Alpatov, La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Rublev, S. 3.

recht im Zentrum der Ikone erscheinen. Diese Hand segnet das Symbol der Aufopferung Christi, den Kopf des Lammes im Weihgefäß. Der nach rechts geneigte Kopf des mittleren Engels ist in einer der Körperhaltung entgegengesetzten Richtung verkürzt. Diese auf gotische Art dargestellte Figur verdankt Rubljov einer neuen Quelle. Sie ist auf Konstantinopeler Einflüsse, in denen sich die lyrischen Stimmungen der Schule von Siena, besonders des Simone Martini, abspiegelten, zurückzuführen[1]). Die Neigung des Kopfes, die in der byzantinischen Kunst des 13.—14. Jahrhunderts häufig vorkommt, gewinnt bei Rubljov den Charakter einer inneren Stimmung, die mit dem Leben und den Bewegungen der betreffenden Gestalt zusammenhängt. Die stark gebogene Neigung des Kopfes gehört schon zur neuen Strömung der Renaissance. Rubljov hat auch diese Richtung des europäischen Humanismus aufgenommen und in seinen Schöpfungen wiedergegeben. Dieser Art ist auch die Gestalt des rechten Engels, dessen Kopf- und Körperneigung die innere Bereitschaft sich zu opfern, ausdrückt. Die scharfen, ruhig herabhängenden Gewandfalten verleihen den schönen Engelsgestalten ein strenges Gleichgewicht, und nur die zerrissenen Falten am Gewande hinter dem Ärmel des linken Engels und die sich über dem Gewandsaume des rechten Engels zusammenballenden Falten bringen Leben und Bewegung in die Gesamtstimmung. Die beabsichtigte Zartheit der lieblichen, aber stark in die Länge gezogenen Engelsgestalten hat nichts Naturalistisches an sich. Ihre Körper sind flach wie bei Jünglingen, die Gestalten sind ideal, und nur die hohen üppigen Frisuren mit den zu beiden Seiten des Gesichts herabhängenden Locken geben ihnen ein frauenhaftes Aussehen. Die technische Ausführung der Malerei geht auf die Kunstmaler der Paläologenzeit zurück. Die Beleuchtung, die von keiner bestimmten Lichtquelle ausgeht, ist symmetrisch verteilt. Die Körper und Kniee der seitlichen Engel sind von links und rechts beleuchtet. Die Rücken befinden sich im Schatten. Beim mittleren Engel sind die Gewandfalten in der Mitte beleuchtet. Die Gestalten sind relief. Die Verkürzungen des oberen Altarteiles und des Postamentes sind normal. Die geringe Größe des Gebäudes und des kleinen Berges hinter den großen Engelsgestalten ist auf perspektivische Wiedergabe der Ferne berechnet. Der Baum hinter dem mittleren Engel ist so gezeichnet, daß Stamm und Zweig neben dem Kopfe des Engels eine gefällige Höhlung bilden, worin die Bedingtheit der Linienkomposition zutage tritt. Der Kopf des linken Engels hat die Konturen der Wangen verloren, Augen und Nase haben einen der Rubljovschen Kunst

[1]) D. Ainalov, История русской живописи с 14—19 вв., Lief. I, S. 17—18. — N. Syčov, Икона св. Троицы в Троице-Сергиевской Лавре. Сборник в честь Д. В. Айналова, S. 58—76. 1915. — N. Kondakov, The Russian Icon, S. 85.

fremden Charakter angenommen. Einige fehlende Details der Komposition sind auf der Reproduktion der Ikone auf einem in Novgorod auf Wunsch des Großfürsten von Moskau Vasilij Vasiljevič 1436 (oder 1432)[1]) verfertigten Silbergefäß erhalten, welches zeigt, wie bekannt zu jener Zeit diese Ikone war; andere Charakterzüge seiner Malkunst können an anderen Schöpfungen seines Talentes studiert werden.

Die wichtigste dieser Schöpfungen ist die große „Deesis" in der Uspenskij-Kathedrale in Zvenigorod. Die erhalten gebliebenen Halbfiguren von Christus, Paulus und dem Engel sind von derselben Zartheit und lyrischen Stimmung wie die Engel der Dreieinigkeitsikone, bewahren aber gleichzeitig die Erhabenheit des strengen Monumentalstils. Der Christus vom Pantokratortypus (Tafel 50) ist nicht vollständig erhalten, aber sein Kopf mit dem weichen tiefen Ausdruck in den Augen, mit den regelmäßigen von milder Güte durchdrungenen Gesichtszügen bildet eine merkwürdige, echt russische Varietät des strengen byzantinischen Christusbildes. Die Augen des Erlösers begegnen den Blicken des Beschauers mit tiefem Mitgefühl. Die von den oberen Lidern halb verdeckten Pupillen verleihen dem Gesicht einen Ausdruck von Trauer und Nachdenklichkeit. Die Augenbrauen sind emporgezogen. Das Gesicht ist offen und hell. Die regelmäßige Nase und die schmalen schönen Lippen lassen bewußt die Schönheit des Gesichts hervortreten. Die zart getuschten Schatten gehen allmählich in beleuchtete Gesichts- und Halsflächen über. Die Konturen der Augen, Brauen und Lippen dienen in dieser verfeinerten Technik zur Vertiefung der Schatten und verstärken das Relief des Kopfes.

Die Gestalt des Engels läßt die persönlichen Züge in der Kunst Andrej Rubljovs noch besser erkennen (Tafel 51a). Sie bildet in ihrer Schönheit und mit ihrer hohen Haarfrisur eine Wiederholung des Engels der Dreieinigkeitsikone, gibt aber einen Ausdruck wieder, der dort verschwunden ist. Der sanft geneigte Kopf mit den klassisch regelmäßigen Gesichtszügen, der geraden Nase und den schönen Lippen ist von einer rein impressionistischen Stimmung umweht, die an religiöse Verzückung grenzt. Die von den Lidern halb verdeckten Augen scheinen nicht zu sehen, was vor ihnen geschieht. Die ganze Gestalt drückt tiefe Andacht und Gottergebenheit aus. Die schönen Hände mit den schmalen Fingern sind mit vollendeter Meisterschaft anatomisch vollkommen richtig gezeichnet, und ebenso läßt die Wiedergabe der regelmäßigen hübschen Gewandfalten die Hand eines Virtuosen der Maltechnik erkennen.

Den gleichen milden Ausdruck hat der durchgeistigte Kopf des Apostels Paulus, der schlechter erhalten ist und die ursprünglich mit großer Ge-

---

[1]) N. Pokrovskij, Древняя ризница Новгородского Софийского Собора. Труды XV археолог. съезда в Новгороде в 1911 году, Bd. I, Taf. IX, 2.

nauigkeit wiedergegebenen Augen und Augenbrauen verloren hat (Tafel 51 b). Die Zeichnung des in freiem Stil ausgeführten Kopfes erinnert an einige Köpfe des Theophanes Graecus und ist vielleicht auf dessen Einfluß zurückzuführen. Besonders bemerkenswert sind das Relief des Kopfes, das richtig gezeichnete Ohr und der gewaltige Nacken, die regelmäßig geformte Stirn und die freien schnell hingeworfenen Bartflechten, und alle diese Züge der Malkunst des 14. Jahrhunderts verbinden sich hier mit der Rubljov eigenen idealen Charakterisierung der religiösen Stimmung, bei vollständiger Hintansetzung der strengen ikonographischen Regeln.

Diese Werke Rubljovs erlauben uns, ihm oder seinem Kreise noch zwei Arbeiten zuzuschreiben, die unsere Vorstellung von diesem hervorragenden Meister und seiner Schule erweitern. Die Ikone mit der „Geburt Christi" in Zvenigorod scheint von einer erstklassigen griechischen Ikone des 14. Jahrhunderts kopiert zu sein, enthält aber einige der Kunst Rubljovs eigentümliche Züge (Tafel 52). Diese schöne Ikone ist gleich den beiden soeben besprochenen Bildern im Stil des Rubljovschen Impressionismus ausgeführt, stellt aber eine komplizierte Komposition malerischen, nicht monumentalen Charakters dar. Die zärtliche Neigung des Kopfes der Gottesmutter zum Christkinde und, vor allem, ihr Kopftypus mit den feinen regelmäßigen Gesichtszügen und der hohe rundliche Kopfschleier sind echt Rubljovsche Leistungen, ebenso wie die zarten Gestalten der sich vor Christus verneigenden Engel. Die perspektivische Verteilung der Gestalten, die unten groß, in der Mitte kleiner und oben, in der Darstellung der Weisen aus dem Morgenlande, ganz klein sind, ist ein Zug, den wir schon von der Dreieinigkeitsikone her kennen. Der Aufbau der Berglandschaft mit reliefartigen perspektivischen Felsen und großen Felsmassen ganz im Vordergrund geht auf die Felslandschaften der Kunst der Paläologenzeit zurück. Auch die mageren, in ihren Gelenken eckigen Hände der Frauen, die das Kind baden, die verfeinerten scharfen Gewandfalten, die Symmetrie in der Verteilung von Licht und Schatten über den menschlichen Gestalten und Felsen, endlich der fliegende Mantel des einen Weisen, sowie die Bäume und Sträucher mit dem lachenden Laub, alles das ist ganz im Geiste der Paläologenzeit dargestellt, aber in feinerer und hübscherer Art, die auch an den Verkürzungen der Fußsohlen des sitzenden Joseph und der das Kind badenden Amme zutage tritt. Diese Ikone vor allen anderen zeigt, daß die Moskauer Schule sich selbständig entwickelte, unabhängig von Novgoroder Strömungen. Die Inschriften sind russisch.

Die andere Ikone befindet sich im Russischen Museum in Leningrad[1]) (Tafel 53 a). Sie zeigt deutlich den persönlichen Stil Andrej Rubljovs und

[1]) Publiziert und in Farben abgebildet von N. Kondakov, The Russian Icon, S. 88, der sie der Schule Rubljovs zuschreibt.

ist eine Reproduktion der Ikone der Gottesmutter von Vladimir. Sie könnte von Rubljov nach 1395 in Moskau gemalt worden sein. Das rundliche hohe Oval des zärtlich geneigten Kopfes, der umflorte Blick der traurigen Augen und die lebensvolle religiöse Stimmung sind fast ganz dieselben, wie beim Engelskopf der Deesisikone in Zvenigorod. Ganz besonders deutlich wird die Verwandtschaft dieser kleinen Ikone mit dem Engel durch die klassisch regelmäßigen Gesichtszüge, die schmalen Finger und die verfeinerte Art der Malerei. Allerdings ist es möglich, daß diese Ikone bloß zum Kreise der Rubljovschen Schule gehört und nicht vom Meister selbst herrührt. Der Komposition nach bildet sie eine interessante Variante der Gottesmutterikone von Vladimir. Die symmetrische Händehaltung der Mutter Gottes stimmt mit dem Vorbilde nicht überein und ist vielleicht dadurch zu erklären, daß die betreffende Stelle des Originals von einem Metallbeschlag verdeckt war. Auf der Kopie blickt das Kind die Mutter an, obgleich die Augen der Mutter nach links gerichtet sind.

Was die verschiedenen literarischen Quellen über Rubljovs Leben zu berichten wissen, stimmt vollkommen zu seinen Werken. Er war ein strenger Mönch, der die Fasten genau beobachtete, und war vollständig durchdrungen von der Erhabenheit seines künstlerischen Berufs. Seine Berühmtheit unter den Zeitgenossen hatte einen besonderen Charakter: man hielt ihn für einen wahrhaft religiösen, gottbegnadeten Künstler. Josif Volokolamskij nennt ihn und den Daniil Čornyj wunderbare und herrliche Ikonenmaler. Beide zeichneten sie sich dadurch aus, daß sie ihre Denkkraft dem göttlichen Lichte zukehrten, nach Liebe trachteten und sich von den Gebilden der Kunst den ewigen Vorbildern, Christus, Maria und den Heiligen zuwendeten. Ihre Begeisterung für die Kunst war so groß, daß sie sogar am Ostersonntag, wenn sie als Mönche auf ihren Bänken saßen, immer voller Freude die Heiligenbilder betrachteten und auch ihre Mußestunden dazu benutzten, um die Ikonen zu studieren. Rubljov starb hochbetagt, aber früher als sein Freund und Lehrer Daniil Čornyj. Beide wurden sie nebeneinander im Erlöserkloster beigesetzt. Der Verfasser der oben angeführten Charakteristik nennt ihre Kunst nicht Ikonenmalerei (Ikonopis'), sondern bezeichnet sie mit dem umfassenderen Ausdruck, der für Malerei überhaupt gebraucht wird (Živopis'), denn ihre Schöpfungen waren von inniger gottesfürchtiger Stimmung beseelt. Dieses Urteil ist an und für sich für den Geist der neuen Zeit charakteristisch und zeugt von einer höheren Auffassung vom Wert der künstlerischen Betätigung religiöser Maler. Eine derartige Anschauung war der ältesten Periode der russischen Kunstgeschichte völlig fremd und erscheint erst zur Zeit der Renaissance. Die Werke des Alimpij, der im 11. Jahrhundert lebte,

bewertete Polykarp in technischer Hinsicht sehr hoch, sie seien wie von einem Engel geschaffen. Rubljovs Kunst sei aber eine Frucht seiner inneren Begeisterung, seiner religiösen Stimmung und seines schöpferischen Dranges nach erhabenen Idealen. Rubljov starb zwischen 1427 und 1430. Seine Jugendjahre gehörten noch dem 14. Jahrhundert an, der Blütezeit der neuen byzantinischen Kunst des Zeitalters der Paläologen, die mit der Kunst der Renaissance in Italien und ganz Europa in Zusammenhang stand. Es war die Zeit des großen Zustroms griechischer Meister nach der vom Tatarenjoch aufatmenden, neu aufblühenden Residenz der Moskauer Großfürsten.

Die Kunstrichtung Rubljovs hinterließ tiefe Spuren in der Moskauer Schule des 15. Jahrhunderts. Unter dem Einfluß seines Stils, teilweise vielleicht auch von ihm selbst geschaffen, entstanden die Einzelfiguren der Engel, Heiligen und Apostel der großartigen Ikonostase der Troice-Sergijevskaja Lavra, die jetzt von den Folgen verschiedener Restaurierungsversuche gereinigt werden. Eine direkte Fortsetzung des Rubljovschen Stils bilden die Gestalten zweier Engel und des Apostels Petrus dieser gewaltigen „Deesis". Hier kann als Beispiel nur die Gestalt des Erzengels Michael wiedergegeben werden, die leider stark unter den Restaurierungen gelitten hat. Ihr oberes Gewand ist flach und hat ihr Relief und ihr schönes leuchtendes Farbenspiel verloren. Die schwarzen Konturen und die flache Art der Malerei stimmen schlecht zu den unteren Kleidern, die ihre alte Schönheit bewahrt haben. Relief und Beleuchtung sind im Stil der Halbfiguren von Zvenigorod gehalten. Die stattliche in verlängerten Proportionen gemalte Gestalt mit den etwas herabhängenden Schultern, der hohen Haarfrisur und den bis auf den Hals herabwallenden Locken ist eine genaue Wiederholung des Engelstypus von Zvenigorod. Die Spuren von Nägeln neben der linken Wange des Engels, in einiger Entfernung von dieser, zeigen, daß der metallene Nimbus neben einer bei einer Restaurierung entfernten üppigen Haarlocke befestigt war. Der gesenkte Kopf gibt den Typus des nachdenklichen, in religiöse Andacht vertieften Engelskopfes von Zvenigorod und von der Dreieinigkeitsikone wieder. Der altertümliche Stil der schmalen zierlichen Flügel mit den eingebogenen Spitzen, wie auch die Zartheit der ganzen Gestalt, zeigen noch den Stil Andrej Rubljovs. Die andere Gestalt, die des Erzengels Gabriel, ist besser erhalten. Die oberen Gewänder, die Flügel und ein Teil des Kopfes rühren von einer kräftigen Meisterhand her. Die Haarlocke, die sich längs der Wange kräuselte, ist hier gleichfalls verschwunden, nur Spuren von ihr sind noch erhalten (Tafel 53b). Das fein gemalte Gesicht, der normale Schnitt der Augen, die gerade Nase und vor allem das zarte getuschte Helldunkel reden die Sprache Rubljovs. Die kleinen Hände und die

etwas unsichere Stellung der Engelsgestalten bilden Abweichungen von Rubljovs Stil. Die Stäbe und runden Scheiben, die die beiden Engel in den Händen hielten, sind mit der Zeit verlorengegangen.

Dionisij. Der andere hervorragende Meister, Dionisij, ging von rein Moskauer Traditionen aus, war aber daneben auch mit der Novgoroder Monumental- und Staffeleimalerei vertraut. Als nach dem Sturz von Konstantinopel der Zustrom griechischer Künstler nach Rußland abbrach, trat Moskau mit Novgorod in nähere Verbindung, und es ergab sich auf diese Weise in der Kunst ein neuer Mischstil, der ein neues Stadium in der Entwicklung der Moskauer Schule bildet. Die Moskauer Malerei behält ihre Gestalten von inniger religiöser Stimmung und hoher reiner Begeisterung bei, sie entwickelt diese Richtung auch noch weiter, aber die technische Ausführung, die in Rubljov ihren Höhepunkt erreicht hatte, wird schwächer und nähert sich dem volkstümlichen Stil von Novgorod. Wir kennen fürs erste keine Ikonen, die sich mit vollständiger Sicherheit dem Dionisij zuschreiben ließen, aber der Stil der von ihm herrührenden Fresken des Ferapontov-Klosters ermöglicht es, einige Ikonen zu nennen, die seiner Kunst nahestehen. Vor allem die Sechstage-Ikone aus der Sammlung I. S. Ostrouchov[1]) (Tafel 54b). Die hochgewachsenen zarten Gestalten voll erhabener Lyrik, in weißen Gewändern, deren Konturen mit aller Strenge gezeichnet sind, erinnern noch an die Figuren der Vatikanischen Dalmatik, aber die Gesichter sind schon in der Manier der Novgoroder Malschule wiedergegeben. Die kleinen Hände, die kurzen Arme, die langen Gestalten, ihr unsicherer schwankender Gang, die eigentümliche rührselige Stimmung des ganzen Bildes nähern diese Ikone der Kunst des Dionisij. Die Engelsköpfe haben nicht mehr den üppigen Haarwuchs, den wir auf den Ikonen Rubljovs gesehen haben. Die Ausführung der Gesichter im Stile von Novgorod hat auch mit seiner Kunst nichts gemein. Diese Ikone gehört dem Ende des 15. Jahrhunderts an.

Die Ikone der Heiligen Florus und Lauros gibt den Stil der Fresken des Dionisij so entscheidend deutlich wieder, daß sie einem Schüler von ihm oder einem seiner beiden Söhne Feodosij oder Vladimir zugeschrieben werden kann. Es genügt, die Gestalten der beiden Heiligen, hoch zu Roß, mit den Reitergestalten der Weisen aus dem Morgenlande, die zu seiten des Erzengels stehenden Figuren mit den langgestreckten zarten Gestalten des Dionisij im Ferapontov-Kloster zu vergleichen, um ihre Vorbilder zu erkennen.

Auch das dritte Bild, die Ikone des Simeon Stylites, geht auf die Kunst des Dionisij zurück, überbietet sie aber im Aufbau der Bergland-

[1]) In diesem Zusammenhang zuerst von Muratov behandelt. Muratov, Древне-русские иконы собрания И. С. Остроухова, S. 24.

schaft (Tafel 54a). Den beinahe kubischen Formen der Steinterrassen scheinen einige Felsen des Gemäldes im Ferapontov-Kloster als Vorbild gedient zu haben. Wiederholt werden auch die Gebäude mit Spitzdächern und die gebogenen ornamentalen Konsolen mit daranhängender Kanne und Speiseschale, die wir von dem von Dionisij herrührenden Throne der Gottesmutter her kennen, und die auch auf dem Gemälde der Pochvalskij-Kapelle der Uspenskij-Kathedrale in Moskau, das anscheinend auch von Dionisij stammt, zu sehen sind[1]). Die Gottesmutter in der Wolke links hat den gleichen Typus wie auf der Rührungsikone der Sammlung Ostrouchov (s. unten S. 103).

Mit diesen beiden Meistern endet die selbständige Entwicklung der Moskauer Schule. Der jüngere der beiden, Dionisij, steht unter starkem Einfluß der Novgoroder Monumentalkunst und also auch der Novgoroder Ikonenmalerei. Die Novgoroder Schule, die einen weiten Entwicklungsgang durchgemacht hatte, übt im 15. Jahrhundert einen immer stärker werdenden Einfluß auf die Moskauer Schule aus, was dadurch zu erklären ist, daß nach dem Fall von Konstantinopel der Zufluß griechischer Künstler nach Rußland aufhörte. Die derzeitigen russischen Quellen wissen nichts von griechischen Meistern, welche in Moskau unter den gleichen Umständen wie im 14. und im Anfange des 15. Jahrhunderts gearbeitet hätten, die Ikonenmalerei aber zeigt ein Erstarken des Novgoroder Einflusses. Die schönen Ikonen des Novgoroder Museums mit der Darstellung der Festtage zeigen diese Verknüpfung von Moskau und Novgorod. Moskauer Kirchenereignisse, wie die Niederlegung des Gürtels der Mutter Gottes, die Niederlegung der Kleider der Gottesmutter in dem Rizopoloženskij-Kloster, werden dort dargestellt, neue Heilige erscheinen hier, Pavel von Kolomna, Alexander Nevskij und andere, die Ausführung zeigt aber wesentlich Novgoroder Züge. Die Darstellung einzelner Begebenheiten aus den Evangelien geht auf italienisch-griechische Originale zurück, aber der Erdboden wird dabei auf Novgoroder Art mit grünen Zweigen geschmückt, in die Architektur der Gebäude dringen Bauformen der neuen russischen Steinarchitektur, sowie Nachahmungen von Formen der volkstümlichen Holzbaukunst ein. Diese Kunstformen zeigen, daß ein neuer Mischstil in Moskau entstanden war, in den, dank den Beziehungen zu Novgorod, die Novgoroder Malkunst Eingang gefunden hatte. Kondakov hat darauf hingewiesen, daß in der Novgoroder Ikonenmalerei typischerweise Gestalten des 15. Jahrhunderts wiederholt werden, die von neugriechischen Vorbildern kopiert zu sein scheinen[2]).

---

[1]) V. Georgijevskij, Фрески Ферапонтова Монастыря, Taf. IX, XXI, XXXV.

[2]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 48—49.

Die Rührungsikone der Sammlung I. S. Ostrouchov bestätigt die Vorherrschaft der Novgoroder Ikonenmalerei in Moskau (Tafel 55b). Sie zeigt eine Verbindung von Zügen der Novgoroder Schule mit den künstlerischen Traditionen Moskaus. Die zarte Karnation, die hübschen Hände, die Feinheit der Ausführung gehen noch auf die Technik des 14. Jahrhunderts zurück, der verlängerte und dabei einfache[1]) Kopftypus der Maria erinnert an die Köpfe in der Kirche von Volotovo, der wallende Saum am Gewande Jesu, die naturgetreuen Falten an seinem Gürtel, wie auch die unlesbare Inschrift auf der Schulter Marias beruhen auf den Traditionen der Paläologenzeit. Kondakov, der eine jüngere Ikone des gleichen Typus (Russisches Museum Nr. 1539) veröffentlicht hat, verlegt die Entstehung dieses Typus nach Italien und erkennt sein Vorbild in einer Schöpfung des Pietro Lorenzetti vom Jahre 1315[2]). Das italienisch-griechische Original dieser Ikone erfuhr auf russischem Boden einige Veränderungen. Der Kopf des Erlösers mit den üppigen Haarlocken erinnert an die Rubljovschen Engelsköpfe. Die zierlichen, anatomisch richtig gezeichneten Füße der Christusgestalt scheinen von der Donschen Ikone kopiert zu sein. Die verfeinerte Wiedergabe von Christi Gewand, dem kein Relief anzumerken ist, entspricht der flachen silhouettenartig ausgeführten Gestalt der Maria mit den Hängeschultern. Ihr langes Gesicht mit dem niedrigen Oval des Omophorion hat einen gespannten leblosen Ausdruck, der, ebenso wie ihre linke Hand, auf Restaurierung der Ikone schließen läßt.

In der vorzüglich erhaltenen kleinen Ikone des Museums der Troice-Sergijevskaja Lavra, die ehemals der Familie Suckij gehört hat, sind alle diese Mängel aufgehoben (Tafel 56). Diese fein gemalte Ikone stellt eine Variante der soeben erwähnten dar und ist nach demselben Vorbilde gemalt wie jene. Die Inschrift an der Borte des Gewandes ist nicht vorhanden. Die Gestalt der Maria erscheint durch die Linien ihrer Silhouette noch mehr in sich verschlossen. Das hohe Oval des Kopfes erinnert an die Rubljovsche Schule. Die großen Augen, die gerade Nase, die lieblichen Lippen und vor allem die innige liebevolle Umarmung und die Neigung des Kopfes geben die tiefe Stimmung der Rubljovschen Ikonen wieder. Die Kleider, Hände und Füße des Erlösers sind hier noch feiner als dort, die malerische Ausführung in hellen Farben ist der Technik Rubljovs nahe verwandt. Die breite Gestalt der Maria dagegen, die den ganzen Mittelteil des Bildes einnimmt, ist hier ebenso flach und silhouettenhaft wie auf der vorher besprochenen Ikone.

---

[1]) Es ist möglich, daß das Gesicht Marias, infolge einer vorauszusetzenden Restaurierung, einige Veränderungen erfahren hat.

[2]) N. Kondakov, The Russian Icon, Tafel XVI, 1, S. 95.

Zu diesem Mischstil der Moskauer Ikonenmalerei gehören unzählige Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts, hier können aber nur einige besonders typische Ikonen dieser Zeit Erwähnung finden, so vor allem die Ikone Johannes des Täufers aus der Sammlung I. S. Ostrouchov (Tafel 55 a). Der Typus des Täufers auf dieser Ikone gibt die russische Auffassung einer lebenskräftigen griechischen Gestalt wieder. Diese auf verfeinerte Art gemalte Gestalt erinnert einerseits an die Charaktergestalt des Jesaias in Kovaljovo, andererseits an den Stil Andrej Rubljovs. Die Gestalt, die fast linienmäßig ausgeführt ist, hat kein mürrisches Aussehen, sondern ist ruhig, sinnend und sanft, dem Stile Rubljovs gemäß. Die nach oben gerichteten Haarsträhnen, sowie die struppig über die Schultern herabfallenden Haare erinnern so stark an den lebensvollen Kopf des Jesaias, daß die ganze Gestalt des Täufers als eine jüngere Nachbildung des Jesaias erscheint.

Die kreuztragenden Heerscharen (Tafel 57 a). Einzig in der Moskauer Ikonenmalerei hat die historische Ideologie vom Aufschwunge Moskaus einen künstlerischen Ausdruck gefunden. Das wunderbare symbolische Riesengemälde der Tretjakov-Galerie von 4,26 m Länge und 1,42 m Höhe zeigt die Hauptmomente dieser Ideologie. Inmitten einer verwickelten Landschaft mit Meeren, Küsten, Bergesgipfeln und Bäumen, die aus der Vogelschau dargestellt ist, mit nach oben hin sich verlierender Perspektive, ziehen von rechts nach links drei Prozessionen heran. Das Ziel ihres Marsches ist der Regenbogenkreis, in dessen Mitte die Mutter Gottes mit dem Christkinde sitzt, umgeben von christlichen Symbolen: der Stiftshütte des Moses, dem Berge, der Unzerstörbaren Mauer usw. (Tafel 57 b). Christus verteilt an die Engel Kränze, die damit den Prozessionen entgegenschweben. Der historische Grundgedanke des Gemäldes erhellt aus den an den einzelnen Prozessionen teilnehmenden historischen Persönlichkeiten. An der Spitze der mittleren Prozession reitet Kaiser Konstantin der Große, der ein Kreuz in der Hand trägt. Vor ihm reitet der hl. Demetrios von Thessalonike, und ganz vorn sprengt ein schöner Reiter daher mit einer Krone auf dem Haupte, mit großen Flügeln und mit einem in allen Regenbogenfarben spielenden Heiligenschein. Das ist der Anführer der himmlischen Heerscharen, der Erzengel Michael. Die beiden wenden ihre Gesichter nach rückwärts und feuern die Teilnehmer der Prozessionen an, von Christus, auf den Michael mit der Hand weist, die für die Glaubenskämpfer bestimmten Kränze zu empfangen. Hinter Konstantin reitet der russische Fürst Vladimir der Heilige, der die Russen zum christlichen Glauben bekehrt hat, mit seinen Söhnen Boris und Gleb. Dadurch wird auf die historische Erbfolge des Christentums in Rußland von Konstantin dem Großen angespielt. Die untere Prozession führt in schwerer Eisenrüstung der Tataren-

bezwinger Dimitrij Donskoj, der eine Kreuzesfahne in der Hand trägt. Die vorderste Reihe in seinem Heer nimmt die Schar der christlichen Märtyrer ein, die, der Legende nach, ihm in der Schlacht auf dem Kulikover Felde beigestanden haben. Sie alle haben Heiligenscheine um ihre Häupter. Die obere Prozession wird von Aleksandr Nevskij geführt, der als Heiliger auch mit einem Heiligenscheine ums Haupt dargestellt ist. Er empfängt als Lohn für seinen Glaubensmut aus der Hand eines Engels den Siegeskranz. Sein Heer besteht gleichfalls teils aus einfachen Kriegern, teils aus heiligen Märtyrern, die in der Schlacht auf dem Eise der Neva an seiner Seite gefochten haben. Die historische Idee, die diese drei Prozessionen zum Ausdruck bringen, ist die Verteidigung des Christentums gegen die Ungläubigen, von Vladimir an bis auf Dimitrij Donskoj, den Besieger Mamais. Die legendären Überlieferungen über die Nevaschlacht und über den Sieg auf dem Kulikover Felde spiegeln sich in dem Gemälde wider, in dem der Ikonenmaler die vom russischen Volke zur Verteidigung des christlichen Glaubens verrichteten Ruhmestaten verherrlicht hat. Die Anfänge dieser politischen Ideologie reichen bis ins 12.—15. Jahrhundert zurück, mit voller Bestimmtheit ausgedrückt erscheint sie im Briefe Ivans des Schrecklichen an den Fürsten Kurbskij.

Die Formensprache dieses komplizierten Gemäldes gehört der Kunst des 14. Jahrhunderts an und geht auf die symbolischen Malereien des Trecento in Siena und Florenz zurück. Das Vorkommen solcher Motive, wie die Prozessionen, wie die Gruppen von fliegenden Engeln, wie der das Christentum symbolisierende, aus der Krippe im linken Winkel des Gemäldes hervorfließende Strom, auf einem russischen Gemälde steht im Zusammenhang mit der Formensprache der symbolischen Gemälde der Frührenaissance in Europa, die, wie wir gesehen haben, im 14. Jahrhundert auch in Novgorod Eingang gefunden hatte[1]).

Die Verschiedenheit der nach Moskau gelangten Stile läßt sich fürs erste nicht restlos erklären, mit besonderer Klarheit tritt sie aber im 16. Jahrhundert zutage, als nach dem großen Brande vom Jahre 1547 fühlbar wurde, wie wenig Ikonen in den Moskauer Kirchen übriggeblieben waren. Künstler wurden nach Moskau berufen aus Pskov, Novgorod, Smolensk, Dmitrov, Zvenigorod und anderen näher nicht genannten Orten. Von allerorts wurden Ikonen herbeigeschafft, die zum großen Teile für immer in Moskau blieben. Auf Befehl Ivans des Schrecklichen wurden viele Ikonen in Pskov gemalt und nach Moskau gebracht. Dieser Zufluß neuer Kunstformen, der eine Vermengung der

---

[1]) Die historische Ausdeutung dieses Bildes bildete den Gegenstand eines Vortrags des Unterzeichneten in einer Sitzung der Abt. für Russ. Kunst der Akademie für Geschichte der materiellen Kultur in Leningrad im Jahre 1929.

Moskauer Traditionen u. a. auch mit Kunstformen westlicher Herkunft zur Folge hatte, erweckte in Moskau Unzufriedenheit. Die Klage des Moskauer Diplomaten Viskovatyj, der die Einfuhr der neuen Ikonen als Verstoß gegen die Traditionen der Moskauer Kunst empfand, wurde von der 1554 von Ivan dem Schrecklichen einberufenen Kirchenversammlung erörtert, und es wurde die Entscheidung gefällt, daß viele Neuerungen westlicher Herkunft der Lehre der griechisch-orthodoxen Kirche nicht widersprächen und daher geduldet werden dürften[1]). Die die Ikonenmaler, ihre Kunst und die Reinheit ihrer Traditionen betreffenden Bestimmungen dieser Kirchenversammlung sind für die Geschichte der Moskauer Schule von großer Bedeutung. Die Ikonenmalerei wurde unter Aufsicht der Geistlichkeit gestellt und die Maler wurden gezwungen, sich im engen Rahmen der Religionsanschauungen zu bewegen. Damit erreichte die Freiheit der Künstler ihr Ende, und sie durften sich in ihren Werken nicht über die Grenzen der alten Traditionen der griechischen und russischen Ikonenmaler, darunter auch Andrej Rubljovs, hinauswagen.

Zur Moskauer Schule gehört auch die Ikone des hl. Georg, des Drachentöters, aus der Sammlung I. S. Ostrouchov, allerdings spielt hier schon der Einfluß Novgorods in hohem Maße mit (Tafel 58). Diese Ikone verstößt gegen die strengen Normen der Ikonenmalerei: der Kampf des Heiligen mit dem Ungeheuer wird hier als sagenhaft-heroische Episode dargestellt. Die Berge haben ihre strengen Umrißlinien verloren und sind zu Stalaktitengebilden geworden. Das Roß des Heiligen sprengt durch die Luft, ohne den Erdboden zu berühren. Der riesengroße, mit Flügeln versehene Drache liegt auf dem Rücken und wird vom Speer des Heiligen durchbohrt. Roß und Reiter sind halb nach rückwärts gewendet, was darauf hinweist, daß der ganzen Komposition ein neues Original zugrunde lag. Ein Engel hält über dem Haupte des Heiligen einen Kranz, den er soeben von Christus erhalten hat. Eine nach der europäischen Mode des 15. Jahrhunderts gekleidete Volksmenge kommt gerade aus dem Stadttore heraus und betrachtet das Wunder. Die Königstochter hält das besiegte Ungeheuer am Zügel. Die Tracht der Volksmenge, der die europäische Kleidung der Bewohner der deutschen Ansiedlung in Moskau zugrunde liegt, sowie die muschelartigen Rosetten an den Wänden der Stadtmauer lassen darauf schließen, daß die Ikone aus der Zeit nach Alevisio Nuovo stammt.

---

[1]) F. Buslajev, Для истории русской живописи 16 в. Сочинения Bd. II, 287ff. Über die Gerichtssache des Viskovatyj siehe Чтения в общ. ист. и древностей при Московском Университете, April—Juni 1858. — D. Ainalov, История русской живописи, Bd. I, S. 19—26. Petersburg 1913. — N. Kondakov, Иконография Богоматери, S. 210—215. Petersburg 1911.

Unter diesen verschiedenen in der Moskauer Kunst in Erscheinung tretenden Kunststilen sind zwei neue Strömungen wegen der eigentümlichen Art, mit der sie die alten Traditionen verarbeiteten, von besonderem Interesse. Einige Ikonen der Sammlung Ostrouchov stehen mit einer dieser Strömungen in Zusammenhang. Die „Reinigung Mariä" ist nach den alten Regeln der symmetrischen Komposition ausgeführt (Tafel 60 b). Den Mittelteil des Bildes mit dem Ziborium schließen von beiden Seiten zwei Gebäude ein. Die Mitte nehmen zwei sich andächtig verneigende, einander zugekehrte Gestalten ein, Maria und Simeon. Joseph und die Prophetin Anna stehen seitwärts und bilden mit ihren geraden Figuren die Fortsetzung der symmetrischen Seitengebäude. Das rechte Gebäude ist in umgekehrter Perspektive gegeben, obgleich Ziborium, Postament und Türöffnungen auf normale Art dargestellt sind. In den Gebäuden sind die phantastischen Kunstformen der älteren Paläologenzeit wiederholt. Die flachen Figuren entbehren des Reliefs. Der lineare Stil dominiert in der Aufstellung der Figuren und Gebäude, statt des Helldunkels sieht man einfache Kolorierung. Die Gewandfalten sind durch dünne weiße Linien angegeben, weiße Perlen darstellende Punkte schmücken die Gesimse, die Bank, auf der Simeon steht, und die Altartafel unter dem Ziborium. Nur die Gesichter sind im Stil der volkstümlichen Novgoroder Maltechnik ausgeführt. Auf alten Traditionen beruht der rote Stoffstreifen, der von dem einen Gebäude zum anderen hinüberreicht, sowie die eckige Kapuze der Anna, die derjenigen auf dem Gemälde von Volotovo nahe verwandt ist. Passend zum Linienstil, sind die Ziegelsteine auf den Dächern und das Gewand des Christkindes nach Art der Kupferstiche wiedergegeben. Dieser flache Stil mit der reichlichen Verwendung von Perlenschmuck wird gewöhnlich durch orientalischen Geschmack erklärt, den die Ikonenmaler infolge ihrer Bekanntschaft mit der Kunst des Orients, die bloß scharfes Kolorit, kein Helldunkel kennt, angenommen haben. Diese Erklärung hat vieles für sich, zumal dieser Stil in einer Zeit aufkam, die auf die lange Periode der Tatarenherrschaft folgte).

Den gleichen linearen Stil zeigt eine andere Ikone derselben Sammlung, die eine Varietät der „Rührungsikone" bildet (Bd. I, Tafel 37b). Der italienische Vorwurf: Maria das Christkind liebkosend, ist hier durch den echt russischen Ikonenstil, aus dem der Naturalismus der Novgoroder Schule geschwunden war, durchgeistigt. Dennoch bewahren die vereinfachten schablonenmäßigen Formen in der Wiedergabe der Mutterliebe die religiöse Stimmung. Die Gestalt des Kindes hat ihre Naturtreue und anatomische Regelmäßigkeit verloren, der dünne Hals der Maria und ihr im Vergleich zum Kopfe des Kindes übergroßer Kopf, ihre breite, flache Körpersilhouette zeigen, daß der alte Ikonenstil untergegangen war. In

dieser Ikone leben noch die Traditionen des 14. Jahrhunderts fort, aber in vereinfachter Form.

Die dritte Ikone derselben Kunstrichtung aus der gleichen Sammlung Ostrouchov stellt den hl. Georg als Drachentöter (Tafel 60 a) dar und ist eine selten vorkommende Wiederholung einer im 14. Jahrhundert entstandenen Komposition, deren Urbilder entweder untergegangen oder auf russischem Boden noch nicht gefunden sind. Statt der unbeweglichen Komposition, die wir auf dem Gemälde von Staraja Ladoga und auf der Ikone des Russischen Museums angetroffen haben, sehen wir hier eine außerordentlich bewegte Kampfszene dargestellt. Kopf und Oberkörper des Heiligen sind zurückgebogen, sein Mantel flattert als breiter roter Fleck hinter seinem Kopfe und dem Arme mit dem Speer. Das Roß wendet seinen Kopf dem Drachen zu, der sich unter seinen Füßen windet und dessen Rachen über dem Hinterteil des Rosses zu sehen ist. Die Königstochter fehlt ganz. Das Kompositionsschema ist vollständig auf Roß und Reiter zugeschnitten. Die Gestalt des Heiligen nimmt die Mitte des Bildes ein, rechts von ihm ist ein Schild zu sehen. Die linearen Formen sind hier bei Roß und Reiter die gleichen wie auf den vorher besprochenen Ikonen; ein Helldunkel erscheint nur auf dem Gesichte des Helden und in der Darstellung der den Schild schmückenden Sonne. Die kunstfertige Komposition entspricht nicht der ungeschickten Ausführung. Wir kennen diese Komposition erst seit kurzem von der Malerei der Kirche von Tsalendžicha in Mingrelien (Kaukasus) her, die, in den Jahren 1384—96 entstanden, von einem griechischen Meister aus Konstantinopel herrührt, der, wie die Inschrift lehrt, Kyr Manuel hieß[1]). Auf diesem Gemälde ist die Gestalt des Heiligen nach links gewendet, sein Kopf ist nach vorn geneigt, mit der Rechten hält er den Zaum des Pferdes, in der emporgehobenen Linken den Speer, hinter seinem Kopfe flattert der Mantel, der Schild ist rechts, der Kopf des Rosses ist nach links gewendet, alles dieses, sowie der sich windende Drache, erscheint hier in der gleichen Stellung wie im Urbilde dieser Schöpfung aus der Zeit der Paläologen. Solche Originale müssen sich schon in den Werkstätten der griechischen und russischen Ikonenmaler des 14.—15. Jahrhunderts befunden haben, bevor eine derartige Komposition auf einer Ikone des 16. Jahrhunderts erschien.

Derselben Zeit müssen zwei weitere Ikonen der Sammlung Ostrouchov angehören, „die Kreuzigung“ und „die Trauer um Christi Leichnam“, in denen Kompositionen der italienisch-griechischen Kunst wiederholt werden. Beide Ikonen sind übermalt und haben ihr ursprüngliches

---

[1]) Brosset, Voyage pittoresque en Transcaucasie, Rapports IX, 16ff. Vgl. die Literaturangaben bei D. Gordejev, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году, 90, Nr. 71. Petersburg 1923.

Aussehen verloren. Reste des alten Helldunkels sind nur an wenigen Stellen zu sehen, und der Wert dieser Ikonen liegt daher bloß im Typus ihrer der Kunst der Frührenaissance entlehnten Komposition[1]). Auf der Grablegungsikone mit der Trauer um den auf einer Steinplatte liegenden Christus sind nur die Gestalt Josephs von Arímathia und die Hände der Maria Magdalena malerisch ausgeführt, von allem übrigen sind die Konturen erhalten (Tafel 61 a). Trotzdem ist auf der Ikone, auch in dieser Form, die dramatisch-lyrische Stimmung jeder einzelnen der weinenden Frauen deutlich zu erkennen. Maria Magdalena hebt ihre Hände empor, eine andere Frau trocknet sich die Tränen, eine dritte Frau und Joseph beschließen die Komposition, über der eine allgemeine Stimmung von Leid und Trauer waltet. Die in der unteren Reihe dargestellten Leidtragenden, Maria, Johannes und Nikodemus, geben ihrer Verzweiflung gleichfalls durch verschiedene Gebärden Ausdruck. Trotz der guten Erhaltung der kunstvollen dramatischen Konzeption, sind die künstlerischen Eigenschaften der Malerei verlorengegangen. Die Berge zu beiden Seiten sind zu schablonenhaften Wiederholungen kubischer Felsen geworden und sind ornamental und linienmäßig ausgeführt, die Schmalseite der Steinplatte ist in umgekehrter Perspektive dargestellt. Die Konturen der Steinplatte haben die dünnen weißen Linien, die wir auf der Ikone der „Reinigung Mariä“ beobachtet haben, beibehalten. Die Bevormundung der Ikonenmalerei durch die Geistlichkeit hatte zur Folge, daß die traditionellen Formen schablonenhaft wiederholt wurden und die Maltechnik immer schwächer wurde.

Gleichzeitig macht sich in der Moskauer Ikonenmalerei eine ähnliche Wiedergeburt der architektonischen Landschaft bemerkbar, wie sie oben für Novgorod verzeichnet worden ist. Die phantastischen Gebäudeformen weichen den Formen der volkstümlichen Stein- und Holzarchitektur. Typisch dafür ist die Zosimos- und Sabbatios-Ikone der Sammlung I. S. Ostrouchov (Tafel 61 b). Die Insel Solovki im Weißen Meer ist, gemäß der mittelalterlichen Tradition, aus der Vogelschau dargestellt, von allen Seiten umspült von Meereswellen. Auf einer felsigen Uferterrasse steht das Soloveckij-Kloster mit seinen Mauern und Türmen. Zu seiten des Haupttores stehen die beiden Heiligen, die Gründer des Klosters. Sie sind größer als die Mauern, als das Tor und die Kirche darüber. Hinter den Klostermauern sieht man eine große Anzahl von Gebäuden. Die Kirchen sind mit Reihen von kielartigen Tonnen und mit Frontonen geschmückt, der Glockenturm hat ein Zeltdach. Die Formen der Gebäude sind linienartig und flach. Oben befindet sich ein Medaillon, das mit Wolken von jüngeren Formen geschmückt ist und ein Brustbild des seine beiden Hände zum Segnen ausstreckenden Christus enthält. Das ganze Kom-

[1]) Ainalov, Византийская живопись 14 в., S. 133—134.

positionsschema gibt den altertümlichen mittelalterlichen Typus wieder. Es ist möglich, daß die Ikone im Norden Rußlands gemalt ist, jedenfalls aber zeigt sie den strengen Stil der Moskauer Malerei des 16. Jahrhunderts, die sich weit über die Grenzen von Moskau hinaus verbreitet hatte.

Die wichtigste Tatsache in der Geschichte der Moskauer Schule des 16. Jahrhunderts ist das vollkommene Zurücktreten griechischer Meister, deren Werke einst die Blütezeit der Schule eingeleitet hatten, und die nach wie vor in Moskau arbeiteten. Die Moskauer Schule vereinigte in sich die Stile verschiedener Gebiete, machte die Ikonenmalerei den Staatsinteressen der Kirche dienstbar, wendete sich aber nach dem Fall von Konstantinopel dem Westen zu, dabei ist jedoch zu bemerken, daß irgendwelche Einflüsse der westslavischen Länder fürs erste nur vermutungsweise festgestellt werden können[1]). Die angereisten abendländischen Meister eröffnen den russischen Malern Wege zu vollkommeneren Kunstformen. Die griechische Kunst wirkt nur noch als eine in Ehren gehaltene Tradition nach, die führende Stellung nimmt die westeuropäische Kunst ein. Diese neue Richtung hatte ihre eigene Entwicklung durchzumachen und brachte russische Meister hervor, die es verstanden, in ihrem Schaffen die neuen Einflüsse mit den allgemeinen Normen der russischen Ikonenmalerei zu verknüpfen. Diese Meister hatten ihre Ausbildung in der künstlerischen Hofwerkstatt erhalten. Gerade hier war infolge der Begünstigung der westlichen Kunst die Sorge um Hebung der schlechten Ikonenmalerei und um Verschönerung ihrer Formen besonders zu merken.

In Moskau bildete sich eine Kunst aus, deren Entwicklung unter der Aufsicht der Geistlichkeit stand, die darauf bedacht war, die Kunst ihren politischen Zwecken dienstbar zu machen; und doch erfolgte die Verschönerung der Kunstformen unter dem Einfluß der abendländischen Kunst. Diese Entwicklung endete damit, daß die sogenannte fränkische (фряжская) Malkunst verschiedener Stile entstand, und daß ausländische Künstler aufgefordert wurden, die russischen Meister in den höfischen Werkstätten in der Malkunst zu unterweisen.

Die verschiedenen Etappen dieses Entwicklungsganges erhellen aus den Werken einiger hochbefähigter Künstler, die es verstanden haben, die neuen Kunstbestrebungen des Zeitalters mit den traditionellen Formen der russischen Ikonenmalerei zu verknüpfen und in ihren Schöpfungen die religiöse Stimmung der Zeit widerzuspiegeln. Die Komposition behält ihre hieratischen Formen bei, die Einzelgestalten

---

[1]) Bis heute sind die anzunehmenden künstlerischen Nachklänge der serbischen, bulgarischen und moldauisch-walachischen Einflüsse auf die russische Ikonenmalerei völlig unaufgeklärt. Vgl. N. Kondakov, Иконография Богоматери, S. 203—211. Petersburg 1911.

der Heiligen werden nach einer von der alten byzantinischen Tradition beeinflußten Schablone gemalt, es fehlt ihnen aber die frühere Strenge der Ikonenmalerei. Die Berglandschaft bleibt die traditionelle Staffage, als Rest der alten byzantinischen Manier bestehen. Die Gebäude verlieren immer mehr ihr früheres phantastisches Aussehen, die neue Moskauer Stein- und Holzbaukunst wird nachgeahmt, und es bildet sich eine neue „Architekturmalerei" (Palastmalerei) aus. In diesen allgemeinen Formen der neuen Ikonenmalerei offenbarte sich eine eigentümliche religiöse Stimmung. Die alten unwandelbar strengen Heldengestalten der heiligen Streiter voll tiefen Innenlebens verschwinden oder werden schablonenmäßig kopiert. Ihre Stelle nehmen unsicher auftretende Schwächlinge ein, die ihre Blicke entweder Trost suchend gen Himmel richten oder sie, unter der Bürde einer fast klosterhaften Weltentsagung, in milder Rührung zu Boden senken. Diese echt russische Stimmung, die in direkter Linie von der Lyrik des Meisters Dionisij und seiner Gemälde im Ferapontov-Kloster abstammt, fand ihren Ausdruck in den Werken solcher Meister wie Jemeljan Moskvitin und Prokopij Čirin und dessen Schule. Den Gestalten des ersteren ist die Bekanntschaft ihres Schöpfers mit den gottesfürchtigen Figuren der westlichen Kunst des 15. Jahrhunderts anzumerken. Er stellt seine Menschen oft in Dreiviertelwendung dar. Ihre geneigten Köpfe, ihre über der Brust gefalteten Hände und ihre andächtige Stimmung bringen in den russischen Ikonenstil neue Züge herein, die der Stimmung der umbrischen Malerei um 1600 nahe verwandt sind[1]).

Prokopij Čirin geht darin noch weiter. Die heiligen Streiter und Glaubenskämpfer seiner Ikonen haben nicht nur nichts Strenges und Heldenhaftes an sich, sondern sind geradezu Schwächlinge. Der Märtyrer Nikita z. B. hält in der ausgestreckten Rechten das Kreuz empor und geht, seine Blicke nach oben richtend, wo sich ihm in den Wolken der Himmel zu öffnen scheint, unsicheren Schrittes nach links (Tafel 62a). Einen Panzer hat er zwar noch an, aber Waffen, Helm, Köcher, Bogen und Speer liegen, wie auf den Gemälden der Renaissancezeit, zu seinen Füßen auf einer kleinen Felsenterrasse, hinter der ein ebener Landstreifen zu sehen ist, der nach der Tradition der Ikonenmalerei nicht fehlen durfte. Der leere glatte Hintergrund war für die Metalleinfassung bestimmt. Die frühere großzügige Art der Ausführung ist einer kostbaren und minutiösen, an Gold und grellen Farben reichen Malerei gewichen. Das in reliefartigen Falten wallende Gewandende erinnert noch an die ehemalige Bewegtheit der Gestalten und ist in äußerst dünnen Linien ausgeführt. Der übertriebene Wuchs, die hageren Beine und kurzen Arme beweisen Vernachlässigung der Regeln der Anatomie, die malerische Ausführung

[1]) Muratov bei I. Grabar', История русск. искусства VI, S. 365ff.

zeigt aber wieder volle Beherrschung von Helldunkel und Relief. Das an Hammelfelle erinnernde Gewölk am Himmel ist naturalistischen Vorbildern der westlichen Kunst entlehnt. Die richtige Perspektive bei Thron und Unterlage, sowie die verfeinerte Ausführung der kleinen Gestalten der Mutter Gottes und der Engel beweisen eine Meisterhand. Die Verbindung aller dieser Formen ergibt einen neuen ornamentalen, ausgeschmückten Stil, in dem eine milde schmerzliche Stimmung vorherrscht.

Von der gleichen Art ist Čirins Ikone des Metropoliten Aleksej (Tafel 63). Die Gestalt des Heiligen ist flach und silhouettenartig ausgeführt, seine Gewänder sind mit komplizierten Ornamenten reich geschmückt. Er steht inmitten einer Berglandschaft, die nichts Reales an sich hat, deren einzelne Felsen aber bis aufs kleinste Detail durchgearbeitet sind. Die Vegetation besteht aus goldenen Bäumen. Die verwickelten sich windenden grünen Streifen im Hintergrunde sollen Wolken darstellen. Ansprechend ist an diesem phantastischen Gemälde der Ausdruck der andächtigen Rührung im Antlitz des Heiligen, der den offenen Himmel mit Christus und den Engeln vor sich sieht. Die ganze Ikone ist, bis auf das in der schwächlichen Figur und im Gesichte des Heiligen ausgedrückte süßlich-andächtige Innenleben im höchsten Grade unreal. Sie stellt eine Art Träumerei, ein Phantasiegebilde des von der irdischen Wirklichkeit abgekehrten Ikonenmalers dar.

Ebenfalls als ein unreales Phantasiebild ist die Ikone des hl. Theodoros Tiron zu betrachten, die dem Nikiphor Savvin[1]), einem Amtsgenossen des Prokopij Čirin zugeschrieben wird (Tafel 64). Die Gestalt des Heiligen mit dem unsicheren Gang ist eine Wiederholung der Figuren Čirins. Die Heldentat des Heiligen wird in einer weichen Form dargestellt, die nichts Heldenhaftes an sich hat. Links führt er ritterlich die befreite Königstochter an der Hand, und oben sitzt dieselbe Königstochter unter den Drachen in der Höhle, wohin sie von dem Ungeheuer entführt worden war. Links ist der König mit seinem Gefolge dargestellt, der den Ereignissen zuschaut. Hervorzuheben ist die geschickte Gruppierung der einzelnen dargestellten Momente, sowie die außerordentlich feine Emaillemalerei, die sich nicht nur durch leuchtende Farben, sondern auch durch ihr Relief auszeichnet[2]).

Ein besonders klares Beispiel der Moskauer Ikonenmalerei dieser Richtung ist die Ikone Johannes des Täufers in der Wüste. Die

[1]) N. Kondakov, The Russian Icon, S. 170. — Muratov bei Grabar', a. a. O., Bd. VI, 370.

[2]) Diese Gruppe russischer Ikonenmaler wird gewöhnlich zur Stroganovschen Meisterschule gerechnet, da diese Meister aber zu gleicher Zeit auch zur höfischen Malschule gehörten, halte ich es für zweckmäßig, sie im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der russischen Ikonenmalerei zu behandeln.

traditionellen ikonographischen Züge dieses Vorwurfes sind hier verwandelt. Die minutiöse Ausführung der von der westlichen Kunst entlehnten, schäfchenähnlichen Formen des Gewölkes verbindet sich hier mit einer lebenswahren poetischen Behandlung des Waldes, der Wüstenlandschaft und des freien Lebens der Tiere. Der Kiefernwald, aus dessen Mitte ein Fluß herabfließt, ist mit warmem Naturgefühl gemalt. Die vorderen Bäume heben sich mit ihrem hellen Laub von dem weiter entfernten dunkelgrünen Waldesdickicht ab. Die Baumstämme mit ihren trockenen Ästen sind naturgetreu, aber im Stil einförmig, wiedergegeben. Die Felsterrassen gleichen dem Meeresschaum. Überall sieht man Sträucher und Bäume mit lichtem Laub. Die Figuren der Tiere sind so weit verkleinert, daß ihr Größenverhältnis zur Landschaft beinahe richtig ist. In diese Wüste führt der Engel den kleinen Johannes an der Hand, der im bloßen Hemde zaghaft hinter ihm hergeht. Der Engel weist mit der Hand nach oben, wo zwischen Wolken das Paradies zu sehen ist, mit Christus auf dem Throne, inmitten von Engeln. Der eilige Schritt des Engels, seine ausgebreiteten Flügel und seine trockene hagere, in gotischer Wendung wiedergegebene Gestalt sind voller Leben. Am Ufer eines Flusses, auf den Knien stehend, schöpft Johannes, der sich jetzt in der Wüste niedergelassen hat, Wasser, neben ihm liegt ein Reh. Das in Volksliedern oft besungene Idyll eines Einsiedlerlebens ist hier auf echt russische Weise dargestellt. Mitten in der Wüste steht Johannes mit einer Schriftrolle in der Hand. Diese Gestalt sieht aus, als wenn sie von der Hand des Prokopij Čirin gemalt wäre. Johannes blickt hinauf in den offenen Himmel, den dieser Meister so gern malte, seine schmächtige, ausgetrocknete Gestalt ist eine Wiederholung der obenerwähnten unsicher schreitenden Figuren.

Ein anderer Ikonenmaler der höfischen Malschule, Simon Ušakov, war ein überzeugter Anhänger der abendländischen Kunst. Er hielt Schritt mit seiner Zeit und suchte für die Ikonenmalerei alles zu verwerten, was an der westlichen Kunst vollkommen war. Er hinterließ eine große Schule, und in seiner Werkstatt entstand der von seinem Freunde Joseph verfaßte Traktat über die Schönheit und die Vorzüge der hellen, regelmäßigen und lebensvollen Malkunst Westeuropas. Er wurde 1626 geboren und starb 1686. Seine Werke zeugen von beträchtlichen und vielseitigen Kenntnissen, was nicht zu verwundern ist, denn er war nicht nur Ikonenmaler, sondern auch Porträtmaler und Kupferstecher. Einer der von ihm selbst ausgeführten Kupferstiche zeigt, daß er Sinn und Auge für die regelrechte Anatomie des menschlichen Körpers, für Verkürzungen und das Helldunkel hatte, und diese Kenntnisse auch in der Tat zu verwerten wußte. Seine Schöpfungen genügten dem Bedarf der russischen Gesellschaft nach europäischen Kunstformen. Er

führte in den alten Stil der Ikonenmalerei die neue vlämische Technik ein, und in seinen Ikonen verbindet sich die traditionelle byzantinisch-russische Ikonographie mit der neuen europäischen Maltechnik. Seine Ikone mit dem Tuch der Veronika in der Troice-Sergijevskaja Lavra zeigt den byzantinischen Typus eines schönen Kopfes, übertragen in die Kunstsprache der natürlichen abendländischen Maltechnik, die besonders in der Wiedergabe der Falten des Tuches und des Reliefs von Kopf und Haar zutage tritt (Tafel 62b). Der Idealismus des für die Ikonenmaler charakteristischen Ausdrucks ist in seinen Arbeiten in vollem Maße bewahrt. In seine Landschaften brachte er klassische Architekturformen herein, mit Säulen, Entablements, Kapitellen und Bögen (Verkündigungsikone) sowie den Typus der schwerfälligen vlämischen Pferde, die Berglandschaft aber, die er als traditionelles Detail der griechischen Manier beibehielt, erhielt unter seiner Hand einen ganz phantastischen Charakter. Die minutiöse Bearbeitung der Felsterrassen macht, daß seine Berge wie Säulen aus Meeresschaum aussehen. Seine Perspektive hat noch den Charakter von hintereinanderstehenden Kulissen, seine Bäume sind nicht höher als seine Menschen. Im großen ganzen zeigt seine Malerei, daß die strengen Traditionen der Ikonenmalerei mit dem Naturalismus der neuen Malkunst unvereinbar waren, und daß die engen Schranken, die die Moskauer Eiferer der Ikonenmalerei gesetzt hatten, ihrer ganzen Kunstentfaltung Gewalt antaten.

Die Reform Peter des Großen berührte auch die Ikonenmalerei. Mit Benutzung der Bestimmungen seiner Vorgänger, vor allem seines Vaters Aleksej Michailovič, in betreff der Ikonenmalerei, trennte er durch einen Ukaz vom Jahre 1707 die Ikonenmalerei als geistliche Kunst von der weltlichen Malerei. Er ernannte den Ivan Zarudnyj zum Vorsteher der neuen vervollkommneten Ikonenwerkstatt[1]) und sandte die besten und begabtesten jungen Künstler zum Studium ins Ausland.

Literatur. Вопросы реставрации. Сборник центральных государственных мастерских I, 1926; II, 1929. Darin die Aufsätze von A. Anisimov, Домонгольский период древне-русской живописи II, 102—180. I. Grabar', Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ, S. 7—112. 1918—25. — Русская Икона, Sammelbände Nr. 1—3 (1914 bis 1915). — София, Zeitschrift für Kunst und Literatur, Nr. 1—6 (1914—1915). — D. Ainalov, История русской живописи от 16—19 вв., Lief. I. Petersburg 1913. — N. Kondakov, Иконография Христа. Petersburg 1905. — A. Griščenko, Русская икона как искусство живописи. Moskau 1917. — G. Žitkov, Московская живопись. Moskau 1929. — A. Anisimov, Владимирская икона Божьей Матери. Prag 1928. — N. Kondakov, The Russian Icon, übersetzt von Ellis H. Minns. Oxford 1927. — O. Wulff und M. Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Berlin 1925. — Sacharov, Исследование

[1]) Известия Арх. Общ. Bd. V, Lief. 5. P. Prozorovskij. Матеріалы для исторіи иконописанія въ Россіи, S. 318ff.

о русском иконописании. Petersburg 1849. — D. Rovinskij, Обозрение иконописания в России. Petersburg 1903. — I. Grabar', История русского искусства, Bd. VI: P. Muratov, Исторический Очерк. Древне-русские иконы собрания И. С. Остроухова. Moskau 1914. — Выставка древне-русского искусства в Москве 1913. Moskau 1913. — N. Lichačov, Материалы для истории русского иконописания, Atlas I, II. Petersburg 1906. —

Technik. N. Kondakov, The Russian Icon, S. 140—159.

Sechstes Kapitel

Die russische Stickerei

Der polychrome Monumentalstil der alten russischen Kirchen und Paläste steht in Rußland, ebenso wie das in Byzanz der Fall ist, mit anderen Dekorationsarten, mit Ikonen und kostbaren Stickereien, im Zusammenhang. Allgemeine Polychromie der Dekorationen im Innern von Kirchen und Palästen war im russischen Leben des Mittelalters gang und gäbe. In Palastbeschreibungen wird die Wand- und Deckendekoration erwähnt, die nicht nur aus Gemälden, sondern auch aus kostbaren Fellen und verschiedenen Geweben bestand. Als Deckenschmuck werden Darstellungen von Sonne, Mond und Sternen, als Wandschmuck Malereien und andere Dekorationen erwähnt[1]). In Kirchenbeschreibungen kommen kostbare Altar- und Grabmaldecken, Altarvorhänge oder Katapetasmen für die ins Allerheiligste führende Tür, Tücher, die hinter Ikonen herabhängen, ferner solche, mit denen die kirchlichen Gefäße bedeckt werden und endlich große ausgenähte Wanddecken von 8,5—10,5 m Länge vor. Diese prächtigen mit Gold, Silber und bunter Seide bestickten Stoffe, auf denen dieselben verschiedenartigen Darstellungen Platz fanden, die wir auf den Monumentalgemälden der Kirchen und auf Ikonen antreffen, wurden von Frauen angefertigt. Fürstinnen, Zarinnen, Bojarenfrauen, Nonnen stellten sie her, und die besten Ikonenmaler führten auf den verschiedenen bunten Stoffen, die den Hintergrund für Figuren und große verwickelte Kompositionen abgaben, die Zeichnungen aus, die dann bestickt wurden. In dieser Kunst werden verschiedene Arten von Gold- und Seidenstickerei unterschieden, von denen jede ihren eigenen Namen hatte. Es war dies eine besondere Kunstgattung, die lange Zeit blühte und verschiedene Entwicklungsstadien durchmachte.

Über russische Stickereien berichten die Quellen schon im 12. Jahrhundert. Im Register des Klosters Xylurgu auf dem Athos vom Jahre 1143 werden unter verschiedenen, anscheinend von russischen Fürsten gestifteten, russischen Sachen und Büchern folgende Handarbeiten er-

[1]) D. Ainalov, Коломенский Дворец. Известия отд. русск. яз. и слов., Bd. XVIII, Heft 3, S. 132—137. 1913.

wähnt: ein goldenes und zwei Brokat-Epitrachelien (Schultertücher der Geistlichen), ein russisches Handtuch mit goldener Kante, auf dem ein Kreis mit einem Kreuz darin und zwei Vögel abgebildet waren, ein anderes Handtuch mit nicht näher bezeichneten Darstellungen und andere altrussische Handtücher[1]). Bei der Plünderung der Himmelfahrtskirche von Putivl' im Jahre 1147 wurden eine Altardecke und Tücher, die beim Gottesdienste gebraucht wurden, geraubt, alles Sachen, die mit Gold bestickt waren[2]). Unter dem Jahr 1289 werden erwähnt: in Gold gestickte Altarvorhänge oder Katapetasmen, in Gold und Perlen gestickte Seidendecken für die kirchlichen Gefäße mit Darstellungen von Cherubim und Seraphim und eine ganz in Gold gestickte Altardecke[3]). Ein ganz besonderer Reichtum an gestickten und kostbar geschmückten Gewändern wird 1183 im Bericht über den Brand der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Vladimir erwähnt. Diese Gewänder wurden in zwei Reihen von der Kirchentür bis zur Ikone der Gottesmutter aufgehängt und bildeten so eine Straße zur verehrten Ikone. Im Jahre 1231 schmückte der Bischof Kyrill die Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Rostov mit kostbaren Ikonen, die mit herabhängenden Tüchern und mit einer kostbaren Altardecke versehen waren[4]).

Kiev. Als ältestes Denkmal der russischen Stickereikunst kann das Tuch des Moskauer Historischen Museums mit der Darstellung der Kreuzigung betrachtet werden. Es stammt aus dem Jurjev-Kloster bei Novgorod, muß aber seinem Stil nach Kiev zugeteilt werden. Zu seiten des Kreuzes stehen links Maria Magdalena und die Mutter Gottes, rechts Johannes und Longinus. Rund herum sind Medaillons angebracht mit Brustbildern der vier Evangelisten und der Apostel. In einem der unteren Medaillons ist die Maria Orans mit dem Christkinde an der Brust dargestellt. Der Felsen von Golgatha hat bereits zwei Gipfel, was auf die Zeit nach dem 12. Jahrhundert hinweist. Unterstützt wird diese Datierung durch den schlaff auf die rechte Schulter herabhängenden Kopf Christi, dessen Körper noch ganz gerade und nicht schmerzgekrümmt dargestellt ist. Alle fünf dargestellten Figuren sind in Gold gestickt, auch für den Körper Christi und für das Kreuz ist Gold verwendet worden. Diese Gestalten befanden sich ursprünglich auf einem anderen, älteren Tuche und wurden dann auf ein orientalisches Gewebe übertragen. Die Altertümlichkeit der in breiten Formen ausgeführten wuchtigen Monumentalfiguren läßt sie dem Anfang des 13. Jahrhunderts zuschreiben und auf den Stil der Kiever Monumentalgemälde

---

[1]) Акты русского на Афоне Монастыря Св. Пантелеймона. 50—67. Kiev 1873.
[2]) Hypatius-Chronik s. a. 1147.
[3]) Hypatius-Chronik s. a. 1289.
[4]) Laurentius-Chronik s. a. 1231.

zurückführen. Darauf deutet vor allem die Gestalt des staunenden Longinus, sowie der aufrecht stehende Körper Christi. Die Verwendung von Gold bei Wiedergabe des Kreuzes und des toten Körpers ist ein Zeichen von hohem Alter, denn später wurde statt des kostbaren Metalles Seide verwendet.

Novgorod. Der Mangel an Denkmälern gestattet für die älteste Geschichte der Novgoroder Stickerei nicht einmal eine annähernde Chronologie festzustellen. In Novgorod gibt uns eine Reihe wunderbarer Denkmäler des 14.—15. Jahrhunderts ein deutliches Bild von der Entwicklung dieses Kunstzweiges. Im Zeughaus (Oružejnaja Palata) in Moskau befinden sich zwei alte, aus Novgorod stammende Fahnen (Tafel 65 a und b). Auf einer davon sind die beiden Erzengel, Michael auf der einen, Gabriel auf der anderen Seite in Gold und Seide genäht. Ihre Köpfe mit den langen auf die Schultern herabfallenden Locken und ihre Gestalten mit den weit auseinandergebreiteten Flügeln, deren Federn im Stile der Paläologenzeit gebogen sind, zeigen den flachen Linearstil des 14. Jahrhunderts.

Andere Denkmäler sind aus der Werkstatt des bekannten Stifters und Kunstförderers, des Erzbischofs Euthymios (Jevfimij) von Novgorod († 1458) hervorgegangen. Das älteste von ihnen stellt die „Deesis" einer Feldkirche oder eines Feldbethauses dar[1]), auf einem hellen, himbeerfarbenen Gewebe ausgenäht (Tafel 66). Die neun Gestalten sind innerhalb eines mit Säulen versehenen Arkaturfrieses verteilt. Der untere Teil des Tuches ist abgeschnitten. Der erhalten gebliebene Teil des Thrones Christi zeigt, daß Christus, im Gegensatz zu den ihn anbetenden Personen, sitzend dargestellt war. Die kleinen kielartigen Bögen stützen sich auf kleine Kolonnen mit Blumenkapitellen. Die malerische Ausführung hat nicht ihresgleichen, weder in der byzantinischen noch in der späteren russischen Stickerei, wo diese Art nur selten angetroffen wird. Die gewöhnliche perspektivische Silhouette ist hier in malerischer Weise in leuchtenden Farben wiedergegeben. In Gold ausgeführt sind die Verzierungen der Heiligenscheine, der Schulterstücke, der Chiton des Erlösers, die Büchereinbände, die Blumenstengel, die Stäbe in den Händen der Engel und Teile der Blumen an den Kapitellen. Mit verschiedenen Arten von Seide ausgenäht sind die Gewänder und Gesichter. An den Gewändern sind tiefblaue und hellblaue Schatten zu sehen. Die leicht modellierten Gesichter haben Schatten in den Augenhöhlen. Das hellbraune Gewand der Gottesmutter hat rechts einen dunklen Schatten, ihr hellblaues Untergewand zeigt dunkelblaue Falten. Durch ihr malerisches Relief zeichnet sich besonders die Gestalt

---

[1]) A. Svirin, Памятник живописного стиля шитья. Sergijev-Posad, 1925. — J. Olsufjev, К вопросу о шитом деисусном чине в Музее Троице-Сергиевой Лавры. 1924.

des Erzengels Michael aus (Tafel 66 b). Sein oberes Gewand schillert in funkelnder dunkelgrüner, hellgrüner und goldiger Seide, seine mächtigen Flügel sind mit dunkelblauen Indigostreifen bezeichnet, die Federn sind golden, rosa und dunkelgrün. In der Hand hält er einen durchsichtigen Kreis. Die Anwesenheit des heiligen Euthymios und des Evangelisten Johannes zeigt, daß die Stickerei auf Bestellung des Erzbischofs Euthymios (Jevfimij) von Novgorod hergestellt worden war, und der Stil der Figurendarstellung bestätigt diese Annahme. Die freie Monumentalgestalt Christi mit dem schönen klaren Gesicht und den klassisch-regelmäßigen Zügen, sowie das an die naturalistischen Gesichter des Gemäldes von Volotovo gemahnende Gesicht des hl. Michael stellen die Zuweisung dieser Deesis an Novgorod sicher. Die strengen Formen der Zeichnung sind schon freier. Der wallende Mantel des Erzengels Gabriel ist im Kunststile der Paläologenzeit wiedergegeben. Diese wunderbare Stickerei zeigt den Stil des 14. Jahrhunderts in vollkommener Frische und kann mit dem Ende dieses Jahrhunderts datiert werden. Die malerische Ausführung der menschlichen Gestalten, die großen Blumen an Stelle der Kapitelle, sowie die kleinen gotischen Bögen weisen auf westliche Einflüsse, die nach Novgorod in die Werkstatt des Erzbischofs Jevfimij gelangten.

Mit dem Namen des Erzbischofs Jevfimij steht auch das Tuch mit der „Trauer um Christi Leichnam" aus dem Pučežskij-Kloster in Zusammenhang, das mit dem Jahre 1441 datiert ist und das nach der auf ihm befindlichen Inschrift auf Geheiß des Jevfimij hergestellt wurde (Tafel 67 a). Die Art der Ausführung läßt auf dieselbe Werkstatt schließen, aus der die „Deesis" hervorgegangen ist, aber die Formen der Zeichnung sind härter. Die Gestalten sind in derselben malerischen Weise ausgeführt wie in der „Deesis". Durch besonders geschickte Hervorhebung des Reliefs mittels verschiedener Arten von Seide zeichnen sich die Gewänder der Gottesmutter und das Lention des Erlösers aus, wobei die Knie Marias und die Falten ihres Gewandes perspektivisch geordnet sind. Die Gestalten der Engel und des Evangelisten Johannes weisen in der Farbengebung verschiedene Schattierungen auf. Die Flügel der Engel bilden eine genaue Wiederholung der Flügel der „Deesis"-Stickerei, sogar die Anzahl der bunten Federn ist die gleiche, während die ornamentalen Formen des Leuchters und des Sitzes der Gottesmutter genau die Ornamente der Säulen und Blumen der „Deesis" reproduzieren. Der Typus des Gemäldes ist noch sehr altertümlich. Noch ist die Form der Steinplatte, auf die der Legende nach der Leichnam Christi nach der Kreuzabnahme gelegt wurde, beibehalten. Die Gestalt des Erlösers verrät keine dramatische Absicht, der Leichnam liegt ganz gerade auf der Steinplatte, der Kopf fällt nicht nach hinten zurück, wie auf der bekannten

Grablegungsstickerei in der Panaguda-Kirche in Saloniki, sondern liegt in einer geraden Linie mit dem Körper, wie auf den alten gestickten Tüchern, z. B. dem von Ochrida in der St.-Klemens-Kirche und auf dem Emaillebild der Ikone der Sammlung Stroganov[1]). Der Leichnam mit den außerordentlich verlängerten Proportionen, mit den äußerst mageren, trocken dargestellten Beinen und den hageren verknoteten Armen bewahrt noch seine alte Lage und läßt bei Brust und Armen die Perspektive vermissen, während beide Beine sichtbar sind. Die weinend ihre Gesichter mit Tüchern verdeckenden Engel sind schon da, aber es fehlt noch das Ziborium mit dem Öllämpchen. Auch die Zahl der um den Leichnam Trauernden ist noch nicht groß, nur Maria, Johannes und vier Engel an den Seiten sind zugegen.

Derselben Werkstatt gehört auch das Tuch mit der „Trauer um Christi Leichnam“ aus dem Chutynskij-Kloster bei Novgorod an, auf dem der Typus der soeben beschriebenen Stickerei in allen Einzelheiten wiederholt ist (Tafel 67 b). Gegenwärtig hat diese Stickerei einen gelben Grund. Im Verzeichnis vom Jahr 1642, in dem sie erwähnt wird, ist dagegen ein rosafarbener Grund angegeben[2]). Die malerische Ausführung dieser Stickerei ist dieselbe wie bei der obenerwähnten „Grablegung“, zeichnet sich aber durch besonderen Farbenreichtum aus. Die Schatten auf dem weißen Gewande des Evangelisten Johannes sind hellblau und blau. Das Lila seines Mantels spielt stellenweise ins Bräunliche über. Sein Haar ist von dunkelgoldener Farbe, sein Gesicht hat wie auf der Ikone weiße Lichtflecke. Der Heiligenschein ist goldumrandet. Die Engel tragen silberne Gewänder mit hellblauen Schatten. Die Schulterstücke sind mit goldenen Ornamenten verziert, die Flügel sind grün mit braunen und blauen Schatten. Der Gürtel Christi zeigt in den Falten hell- und dunkelblaue Schatten, während die reliefen Teile weiß sind. Die Mutter Gottes trägt gleich Johannes ein lila Obergewand, ihr weißes Unterkleid ist blau und lila schattiert[3]).

Moskau. Der malerische Stil der Novgoroder Stickerei fand in den Moskauer Werkstätten des 15. Jahrhunderts einen recht schwachen Widerhall. Die ältesten bekanntgewordenen gold- und seidegestickten Tücher Moskaus ahmen den silhouettenartigen Prachtstil der byzantinischen Technik nach. Dieser Art ist das schöne Tuch der Maria von Tveŕ, der Witwe des Fürsten Simeon Gordyj von 1399, das einen strengen altertümlichen Stil aufweist und aus der Moskauer groß-

---

[1]) D. Ainalov, Византийская живопись 14 в., S. 104. — N. Kondakov, Македония, S. 138—142, 243—245, Abb. 81—84. Petersburg 1909.

[2]) Erzbischof Makarij, Археологическое описание древностей в Новгороде II, S. 303.

[3] Diese Angaben stammen von Frl. E. Luther, der ich dafür meinen herzlichsten Dank ausspreche.

fürstlichen Hofwerkstatt herrührt (Tafel 67 c). Der mittlere Teil enthält das Veronikabildnis Christi in großem Maßstabe, das als selbständiger Teil ins Tuch eingefügt ist, wobei die unteren Teile zweier Cherubim abgeschnitten wurden. Zu den Seiten sind die Gottesmutter, Johannes, die Erzengel Michael und Gabriel und die Kirchenväter dargestellt. Am breiten Rande befinden sich Brustbilder von Engeln mit ihren Sphären, am unteren Rande sind die Heiligen dargestellt, unter denen Brustbilder der russischen Heiligen Boris und Gleb zu erkennen sind. In den Ecken sind die vier Evangelisten schreibend dargestellt. Die in die Länge gezogenen Gestalten zeichnen sich durch strenge Schönheit aus. Bei Maria und den Engeln mit sehr fein ausgeführten Gesichtszügen, teils auch mit nach rechts geneigten Köpfen, fällt die eigentümliche Grazie auf, die den Kunstformen der Paläologenzeit eigen ist. Alle Gestalten sind flach und linear wie farbige Silhouetten, die Gewandfalten sind aber in verfeinerter linearer Perspektive ausgeführt. Christus blickt schräg nach rechts — eine Reminiszenz aus dem 13. Jahrhundert —, die Linienumrisse von Kopf, Nase und Augen sind anatomisch richtig wiedergegeben. Die Anmut und Lieblichkeit der Gestalten im Mittelteil des Tuches stimmt nicht zu den grob ausgenähten Brustbildern der Heiligen am unteren Rande. Die einer späteren Zeit angehörende Art, in der die Mäntel von Boris und Gleb genäht sind, läßt annehmen, daß diese Heiligenreihe entweder restauriert oder später hinzugefügt worden ist.

Zu den hervorragenden Denkmälern der Moskauer Stickerei gehört die Altardecke, die unter dem Großfürsten Vasilij I. zwischen 1392 und 1407 von der Großfürstin Agrafena (Agrippina) Konstantinovna hergestellt worden ist[1]) (Tafel 68 a). Dargestellt ist das „Abendmahl der Apostel", die gewöhnliche Altarkomposition. In den Ecken der Umrahmung befinden sich die vier schreibenden Evangelisten und rund herum achtzehn Szenen aus dem apokryphen Protoevangelium, die das Leben Joachims und Annas, Mariä Geburt und Verlobung mit Joseph enthalten. Die Decke war für die Christi-Geburts-Kirche in Suzdal' bestimmt, wodurch die Wahl der Szenen aus dem Protoevangelium zu erklären ist. Das Gold und die verschiedenen Arten von Seide, die hier verwendet worden sind, machen die Decke an und für sich kostbar, der Stil der Stickerei verleiht ihr historischen Wert. Die Komposition der Eucharistie besteht nicht aus einer Reihe von Aposteln, sondern aus paarweisen Gruppen, je drei von jeder Seite. Das Ziborium ist zweimal wiederholt. Von oben kommen zwei Engel herabgeflogen. Die kurzgewachsenen vollen Gestalten sind ihrer anatomischen Form nach richtig aufgefaßt. Von den Seiten wird die

[1]) V. Ščepkin, Памятник золотого шитья 15 столетия. Древности. Труды Московск. Археолог. Общества XV, 35—68. 1894.

Komposition von zwei Gebäuden eingeschlossen, mit Kolonnen von phantastischer Architektur, die ein Überbleibsel der Kunst der Paläologenzeit bilden. Die normale Perspektive wird nirgends gestört. Der harmonische Linienstil der ganzen Komposition, sowie das Fehlen malerischer Technik bezeugen alte Moskauer Tradition. Die gefälligen kleinen Rahmenszenen mit ihrer phantastischen Gebäudearchitektur, mit den heiteren Baumkronen und der im Stile der Malerei des 14. Jahrhunderts ausgeführten Berglandschaft offenbaren die etwas antiquierte Art der Moskauer Ikonenmalerei vom Ende des 14. Jahrhunderts. Die kielförmigen Bögen der Ziborien gehen auf Vladimir-Suzdal' zurück. Diese stilvolle Decke, eines der wenigen auf uns gekommenen Stickereidenkmäler, steht nicht einzig da. Das gestickte Tuch der Kathedrale von Volokolamsk scheint aus derselben Werkstatt hervorgegangen zu sein, ist aber bisher nicht eingehend untersucht und bloß in einer sehr schlechten Zeichnung veröffentlicht[1]). Die Kunstformen dieser Stickerei sind den Gemälden des Ferapontov-Klosters nahe verwandt, aber weniger altertümlich.

Zu den Moskauer Stickereien gehört noch die „Trauer um Christi Leichnam" in der Riznica (Sakristei) der Sophienkathedrale, die auf Veranlassung des Großfürsten Vasilij II., seiner Gemahlin Maria und seines Sohnes Ivan, 1456 hergestellt wurde[2]) (Tafel 68 b). Ihr Grund ist hellblau, sie ist in Gold, Silber und Seide gestickt. Die silhouettenartige flache Ausführung steht im Abhängigkeitsverhältnis zu den byzantinischen Originalen des 14. Jahrhunderts und gibt den dramatischen Charakter der gestickten „Grablegung" in der Panaguda von Saloniki wieder. Der Kopf Christi ist nach hinten zurückgefallen, Maria drückt ihre Wange an seinen Kopf und umfaßt ihn mit der Hand. Der Körper ist in regelmäßiger Perspektive dargestellt. Die linke Hand ist halb vom Körper verdeckt, ihre Finger sind noch auf dem Gürtel zu sehen, das linke Bein ist hinter dem rechten sichtbar. Die Komposition ist noch schlicht, wie bei der „Grablegung" des Pučežskij-Klosters. Wiederholt sind der auf der Bank stehende Johannes, die Engel an den Seiten, die beiden weinend ihre Gesichter mit Tüchern verdeckenden Engel oben, Sonne und Mond in den Kronen, neu ist aber das Ziborium mit dem darinhängenden Öllämpchen, wodurch die Handlung ins eigentliche Grabmal des Herrn verlegt wird. Der Leichnam liegt nicht auf einer Steinplatte, sondern auf einem goldenen Tuch. Die Gestalten sind sehr lang und von nüchterner Zeichnung, der Leichnam Christi zeichnet sich durch magere Arme,

[1]) V. Georgijevskij, Фрески Ферапонтова Монастыря, Abb. 34.

[2]) N. Kondakov, Памятники Афона, S. 268. — Makarij, Описание церковных древностей в Новгороде, II, 299—300, 1860; publiziert von N. Pokrovskij, Труды XV. археолог. съезда в Новгороде I, Taf. XXIII, 1911.

lange Beine und verknotete Handgelenke aus, was zusammen mit der üppigen Haartracht der Engel, auf ein Urbild aus dem 14. Jahrhundert schließen läßt.

Das schönste und stilvollste Erzeugnis der Moskauer Stickerei ist das kleine Tuch Nr. 1549 des Museums der Troice-Sergijevskaja Lavra mit der Darstellung der Dreieinigkeit (Tafel 69 a). Das Tuch ist vom vielen Gebrauch stark mitgenommen, und deshalb ist die Stickerei auf einen neuen Stoff übertragen. Die ausgenähten Gestalten sind nicht vollständig erhalten, der Baum ist neu, der Berg besteht aus formlosen Fragmenten, aber die erhalten gebliebenen Teile zeichnen sich durch den minutiösen Kunststil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus. Die Komposition der „Dreieinigkeit" steht der Ikone von Andrej Rubljov nahe. Wir finden hier dieselbe Stellung der handelnden Personen, dieselbe Form und Stellung der Flügel, dieselben Gebärden und Händehaltung bei den Engeln, dieselben langen Gestalten und denselben intimen Charakter der ganzen Szene. Sogar die charakteristische Einzelheit, daß die ganze Komposition etwas nach rechts verschoben erscheint, ist hier wiederholt. Der mittlere Engel hat einen Heiligenschein mit einem Kreuz und den Worten ὁ ὤν, der Tisch ist mit verschiedenen Gegenständen bestellt. Die Abhängigkeit der Stickerei von der Ikone unterliegt keinem Zweifel, aber der Stil Rubljovs ist in der Stickerei in verfeinerter Form wiedergegeben. Die scharfen, beinahe gotischen Gewandfalten, die Schönheit der zarten und doch strengen Gestalten bezeugen die hohe Schule des Meisters, der die Zeichnung für die Stickerei geliefert hat, und die merkwürdige Kunst der Stickerinnen, die dieses Tuch angefertigt haben. Der Meister gehörte zur Schule Rubljovs. Rund um das mittlere Gemälde sind in gefälligen kleinen Kompositionen die zwölf Festtage dargestellt, die den von griechischen Meistern nach Moskau verpflanzten Stil der verfeinerten Kunst der Paläologenzeit wiedergeben. Diese kleinen Szenen geben ziemlich genau Aufbau und Kompositionsstil solcher Denkmäler, wie des Mosaikflügelaltars in Florenz, ferner der Handschrift des Joannes Kantakuzenos (1371—75)[1], der Mosaiken der Kahrie-Djami und der Stickerei der vatikanischen Dalmatika wieder. In den Landschaften sehen wir den gleichen Typus der Felsenterrassen, bei den in lebhafter Bewegung dargestellten Menschen die gleichen mageren knochigen Gelenke. Der strahlende hellblaue Heiligenschein in der Komposition der „Verklärung", sowie der ganze Aufbau dieser Szene, bilden eine Wiederholung der „Verklärung" in der vatikanischen Dalmatika des 14. Jahrhunderts. Die Ausführung dieser Szenen zeichnet sich durch Feinheit und Gefälligkeit des Stils aus. Denselben Stil zeigt auch

[1]) D. Ainalov, Византийская живопись, S. 81ff.

die Stickerei des Ärmlings im Museum der Troice-Sergijevskaja Lavra (Tafel 69b). Diese Art der Stickerei steht abseits vom Novgoroder malerischen Stil und gehört der damals noch von Novgorod unabhängigen Moskauer Schule an.

Ein interessantes jüngeres Denkmal der Moskauer Hofwerkstatt stellt das im Jahre 1499 entstandene Tuch der Sophie Paläolog, der Gemahlin des Moskauer Großfürsten Ivan III. dar (Tafel 70a). Es wurde in Moskau für die Troice-Sergijevskaja Lavra hergestellt. Die darauf befindlichen Inschriften sind russisch, aber der Stil, der die Grundzüge des Moskauer Ikonenstils wiedergibt, zeigt rein orientalischen Farbenreichtum, was vielleicht auf den Einfluß der Bestellerin zurückzuführen ist. Alle dargestellten Bilder gehören zum Zyklus der Moskauer Reifezeit, aber bis auf einige wenige ist ihre Wahl unverständlich. Wir sehen hier die Dreieinigkeit, die eine ziemlich getreue Kopie der berühmten Rubljovschen Ikone darstellt, sowie die Erscheinung der Gottesmutter vor dem hl. Sergius — beides Bilder, die den künstlerischen Traditionen der Troice-Sergijevskaja Lavra, für die die Stickerei ausgeführt wurde, entsprachen. Drei weitere Kompositionen, Johannes der Täufer vor dem Becken mit seinem Kopf stehend, die fast aufs genaueste die gleichnamige dem 14. Jahrhundert angehörende Ikone der Troice-Sergijevskaja Lavra (siehe S. 92) kopierende „Verkündigung“ und die der Ikone aus der Sammlung Rjabušinskij nahestehende „Himmelfahrt“ (siehe S. 93) beschließen die Reihe der allgemein bekannten Sujets. Die Stickerei selbst ist silhouettenhaft und flach. Ein echt orientalischer Geschmack spricht aus der bunten Zusammenstellung greller Farben, besonders aus der häufigen Verwendung von grellem Gelb. Gewänder, Berge, die Flügel der Engel und Cherubim, Erde und Gebäude sind mit bunten, roten, gelben, grünen Punkten verziert, wodurch die Stickerei ihres strengen Ikonenstiles entkleidet und einem Teppich ähnlich wird. Die Berge mit ihren scharfen Winkeln sind der alten Berglandschaft entnommen. Den Konturen fehlt die Gefälligkeit der griechischen Originale. Die Silhouetten der menschlichen Gestalten zeigen gleichmäßige Farbentöne. Ihr Gang ist unsicher, ihre Bewegungen sind starr. Die Stickerei zeigt uns den allgemeinen Stil der Ikonenmalerei am Ende des 15. Jahrhunderts.

Der Mitte des 15. Jahrhunderts gehörten auch zwei kleine Kelchtücher mit dem Wunder des Erzengels Michael in Chone an (Tafel 70b) und Johannes des Täufers vor dem Becken (Tafel 71) mit seinem Kopf. Die flachen, ohne jegliche Schattengebung mit Seide von gleichmäßiger Schattierung gestickten Gestalten, sowie die grob angedeuteten Gesichtsumrisse, zeigen denselben silhouettenhaften Stickereistil wie das Tuch der Sophie Paläolog, nur fehlen hier die bunten Punkte. Die gebeugte Mönchs-

gestalt und die ausgezeichnet ausgebildete Gestalt des Erzengels lassen auf ein altes der Komposition zugrunde liegendes Vorbild, etwa die entsprechende Miniatur des vatikanischen Menologiums schließen. Ähnliche Gestalten kommen auf den Wandgemälden von Volotovo vor.

Der malerische Stickereistil der Novgoroder Werkstatt des Erzbischofs Jevfimij verfehlte nicht, seinen Einfluß auf die Kunst der fürstlichen Moskauer Werkstätten auszuüben. Die Bestrebungen der Moskauer Großfürsten, Novgorod zu unterwerfen, führten zu allerlei Beziehungen zwischen den beiden Städten. Wir wissen, daß Vasilij II. im Jahre 1456 dem Erzbischof Jevfimij für die Sophienkirche das eben besprochene in Moskau hergestellte Tuch mit der „Grablegung“ schenkte. Solche freundschaftlichen Beziehungen konnten leicht eine Entlehnung der in der Werkstatt des Erzbischofs zu hoher Blüte gelangten malerischen Stickereitechnik seitens Moskaus zur Folge haben. An der Grabmaldecke des hl. Sergius in der Troice-Sergijevskaja Lavra sehen wir, daß eine derartige Entlehnung tatsächlich stattfand (Tafel 72a). Die flach ausgeführte Gestalt des Heiligen hat schöne, strenge Konturen. Die Seitenteile seines Gewandes sind bei der Übertragung der Stickerei auf eine neue hellblaue Unterlage abgeschnitten worden. Die strenge, übermäßig lange Gestalt des Heiligen ist nur mittels Linienkonturen angegeben. Das Gewand ist am Halse flach, aber Gesicht und Haar sind malerisch ausgeführt (Tafel 72b). Das Oval des Gesichts tritt hervor. Unter den Augen, auf Wangen, Bart und Stirn sieht man deutliche Schatten, das Relief der Haare tritt deutlich zutage. Die Unebenheiten des Stoffes, auf den die Stickerei übertragen wurde, bewirkten, daß die rechte Hälfte des Gesichts, Auge, Nase, Lippen und Schnurrbart in eine schiefe Lage gerieten; dadurch erklärt es sich, daß das Gesicht schief ist. Die strahlenden grauen Augen blicken lebhaft und scharf und scheinen, wie auch der ganze im Ikonenstil gehaltene, aber individuelle Züge aufweisende Gesichtstypus einem lebenden Vorbilde nachgebildet worden zu sein. Die Stickerei wird mit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert und gilt als ein Geschenk des Großfürsten Vasilij II. von ca. 1424[1]). Ihre höchste Blüte erreichte die Moskauer Stickereikunst zur Zeit Ivans des Schrecklichen. Diese Zeit, in die die Blüte der russischen Nationalarchitektur fällt, ist als das goldene Zeitalter auch der Moskauer Stickerei anzusehen. Die folgenden Geschlechter übernahmen die Traditionen dieser Zeit schon als allgemein russische Kunstrichtung.

Der prächtige, von Ivan dem Schrecklichen dem Chilandar-Kloster auf dem Athos gestiftete Vorhang für die Tür zum Allerheiligsten

[1]) V. Georgijevskij, Русское шитье Троице-Сергиевой Лавры. Светильник. Moskau 1914, S, 11.

(Katapetasma) wurde zwischen 1554 und 1556 auf Befehl des Zaren und seiner ersten Gemahlin Anastasia in der Hofwerkstatt des Zaren angefertigt[1]). Dargestellt ist auf ihm eine Komposition, die schon vom 14. Jahrhundert an für Kirchengemälde verwendet wurde. Sie steht mit den sonstigen Malereien des Altarraumes in Zusammenhang und paßt zu den heiligen Handlungen, die am Altar vorgenommen werden. Christus selbst ist hier als Hoherpriester dargestellt. Sie heißt: „Und die Königin erschien zu deiner Rechten[2]).“ Christus im Bischofsgewande steht über einem Cherub. Neben ihm auf den Wolken stehen, wie in der „Deesis“ ihn anbetend, die Mutter Gottes in königlichem Kleide und Johannes in seiner gewöhnlichen Tracht. Die flachen übermäßig langen Gestalten sind in außerordentlich kunstvoller Linienzeichnung ausgeführt. Die Pracht der goldgestickten ornamentverzierten Gewänder, die Verschiedenheit und Farbenfreudigkeit der verwendeten Seidenarten bedingen die Kostbarkeit dieser auf venezianischem Samt ausgenähten Stickerei. Alle Züge der damals schon zur offiziellen Kirchenkunst gewordenen Moskauer Ikonenmalerei sind hier vorhanden. Die Gestalten sind in ihrer unbeweglichen Stellung erstarrt. Jeglicher Naturalismus ist aus diesem hieratischen Stil ausgeschaltet. Die Gestalt Johannes des Täufers hat die Härte des alten Stils beibehalten und ist dabei, trotz dem wallenden rechten Gewandende, leblos. Die Gesichter des Erlösers und der Gottesmutter sind streng regelmäßig, schön, aber abstrakt-leblos. Auffallend sind daneben die abendländischen Neuerungen in der Zeichnung der romanisch-gotischen Wolkengebilde in Gestalt von Zickzackstreifen, wie in dem Mosaik der Taufkapelle der Markuskirche in Venedig[3]).

Die hervorragendsten Schöpfungen der Moskauer Stickereikunst sind nicht aus der Werkstatt des Zaren, sondern aus Bojarenwerkstätten hervorgegangen, vor allem aus den Werkstätten der Familien Starickij und Golicyn. Die gestickte Grabdecke der Bojaren Starickij vom Jahre 1561 im Museum der Troice-Sergijevskaja Lavra ist sowohl wegen ihrer Ausführung als auch wegen ihrer Bedeutung für die Geschichte der Moskauer Schule eines der hervorragendsten Stickereidenkmäler[4]).

Dargestellt ist die Trauer um Christi Leichnam (Tafel 73a). Die Behandlung des Stoffes ist hier komplizierter als in den früheren Fällen, denn die Komposition steht im Zusammenhang mit dem aus der Ikone der Sammlung Ostrouchov bekannten Ikonentypus der Grablegung und ist

[1]) N. Kondakov, Памятники Афона, 246—247.

[2]) Vgl. dasselbe Sujet in den Malereien der Kirche von Kovaljovo, S. 49, und im Svijažsker-Kloster, S. 32, als Illustration zu Psalm 44, 10.

[3]) D. Ainalov, Византийская живопись 14 в., Taf. VI.

[4]) T. Aleksandrova-Doljnik, Шитье Московской мастерской 16 в. Вопросы реставрации I, S. 125—126. 1926.

voll inniger dramatischer Handlung und andächtiger Stimmung. Johannes, Joseph von Arimathia und Nikodemus stehen gebeugt über dem Leichnam. Maria Magdalena rauft mit verweintem Gesicht ihr Haar, die Stellung der anderen Maria, die tief gebeugt über dem Leichnam steht, entspricht der Haltung des Johannes. Die Mutter Gottes stützt das Haupt Christi mit ihren Händen und nähert sich ihm mit ihrer Wange. Oben schweben zwei Engel mit Rhipiden, die sich vor dem Leichnam verneigen, und aus der Hemisphäre des Himmels, zwischen Sonne und Mond, kommt eine Taube herabgeflogen, von der auf den Leichnam fallende Strahlen ausgehen. Die Gestalt Christi ist verkürzt, aber von kräftigen Körperformen. Die Brust ist ohne Perspektive wiedergegeben, trotzdem tritt die rechte Schulter vor und die linke Schulter ist etwas verkürzt. Die linke Fußsohle, sowie der Fuß selbst sind in normaler Perspektive hinter dem rechten Fuß sichtbar, wodurch der Körper gleichsam in zwei Flächen dargestellt erscheint. Die Gefälligkeit und anatomische Regelmäßigkeit der Konturen übertrifft alles vorher auf Grablegungsstickereien Dargestellte. Durch Linien wird der perspektivische Bau der Gewänder, der Hände und des Gesichtes bezeichnet, mit ganz besonderem Verständnis und mit großen anatomischen Kenntnissen sind die Fingergelenke bei Christus und Maria Magdalena wiedergegeben. Bei den Gesichtern sind die Schatten nur leicht angedeutet, wobei eine um eine halbe Schattierung dunklere fleischfarbene Seide verwendet worden ist, an dem Gewande der Maria Magdalena aber sehen wir wiederum die malerische Art der Ausführung. Ihre in Seide ausgenähte Gestalt ist reliefartig, die Gewandfalten haben hell- und dunkelblaue Schatten, die Übergänge zu den beleuchteten Stellen sind fein abgetönt (Tafel 73 b). Die übrigen Gestalten sind flach in Silber (die Engel) und Gold von verschiedenen Schattierungen wiedergegeben. Die Pracht der Ausführung verbindet sich mit minutiöser Feinheit bei den Ornamenten an Aureolen und Gewändern. Die kräftigen Gestalten ohne jegliche Hagerkeit und Verlängerung der Proportionen entsprechen der neuen Richtung der byzantinischen Kunst des 15. Jahrhunderts, der sogenannten italienisch-griechischen Malerei. Dieser Moskauer Stickerei zugrunde liegt ein griechisches Original der verfeinerten Kunstrichtung. Ihre technische Vollkommenheit, die malerische Ausführung des Gewandes der Maria Magdalena, sowie die zarte Modellierung der Gesichter sind aber russisch. Rechts von der Hauptgruppe steht in kleinem Maßstabe der hl. Sergius mit emporgestreckten Armen, was darauf hinweist, daß der Behang für das Grabmal des hl. Sergius in der Troice-Sergijevskaja Lavra bestimmt war. Die ganze der Komposition zugrunde liegende Idee, ihr ausgesprochen dramatischer Charakter, ihre andächtige Stimmung werden gewöhnlich durch das tragische Schicksal des Fürsten Starickij erklärt.

Ivan der Schreckliche hielt ihn für seinen Feind, hegte beständigen Verdacht gegen ihn und tötete ihn schließlich mitsamt seinen Kindern. Die große Anzahl von Stickereien mit der „Trauer um Christi Leichnam" aus der Starickij-Werkstatt zeigt, daß die Tätigkeit dieser Werkstatt von Dauer war. Wenn diese Kompositionen auf Stickereien der Bojaren Golicyn, Požarskij und anderer wiederholt wurden, so beweist das, daß in dieser Werkstatt sehr fleißig gearbeitet wurde, und daß ihre Erzeugnisse sich in Moskau großer Beliebtheit erfreuten.

Eine Menge Stickereidenkmäler des 16.—17. Jahrhunderts gewährt Einblick in die weitere Entwicklung der russischen Stickereikunst. Die Stickereien werden immer schwerfälliger, verlieren die Kraft des Ausdrucks, werden schablonenmäßig und gehen ihrer alten lebensvollen Tradition verlustig. Auch das Gewicht der bestickten Stoffe wird immer größer, und diese bekommen infolge der reichen Verwendung von Gold, das manchmal nach Art flacher Reliefs erhaben ist, Ähnlichkeit von Metallarbeiten. In den jüngsten Entwicklungsstadien dieser Kunstart zeigt sich eine auffallende Entartung. Das gestickte Gemälde verwandelt sich in ein kostbares mit Perlen und Edelsteinen besetztes Goldgewebe. Die Umrißlinien der Gestalten werden gröber und leblos. Längs der Umrißlinie werden Perlen aufgenäht, und unter der kostbaren Perlenreihe erstirbt das Leben der Linie. Diese Art der Stickerei gelangt zu besonderer Entwicklung zur Zeit des Boris Godunov und später. Das letzte Stadium fällt mit einer Zeit besonders starker, von Westen kommender Neuerungen in der Ikonenmalerei zusammen, und an Stelle der mit Seide ausgenähten Gesichter, Hände und Körper sehen wir hier in Farben ausgeführte Applikationen. Unter Aleksej Michailovič, dem Vater Peters des Großen, erfreute sich in Moskau die von der Gemahlin des Bojaren Volynskij gegründete Werkstatt für Gold- und Silberstickerei besonders großer Berühmtheit[1]).

Literatur. A. Uvarov, Шитые иконы. Каталог собрания древностей А. С. Уварова, Abt. VI, S. 153—170. Moskau 1907. — N. Kondakov, Памятники христианского искусства на Афоне, S. 249—281. Petersburg 1902. — V. Ščepkin, Памятник золотого шитья 15 в. Древности. Труды Московск. Археолог. Общества, XV, S. 35—68. 1894. — V. Georgijevskij, Русское шитье Троице-Сергиевой Лавры. Светильник. Moskau 1914. — Ščokotov, Древне-русское шитье. София. Nr. 1, S. 31. Moskau 1914. — T. Aleksandrova-Doljnik, Шитье Московской Мастерской 16 в. Вопросы реставрации I, 125 bis 136. 1926. — A. Svirin, Памятник живописного стиля шитья 15 в. Sergijev 1925. — J. Olsufjev, К вопросу о шитом деисусном чине. Nr. 1543 в Музее бывшей Троице-Сергиевой Лавры. Sergijevo 1924. — Erzbischof Makarij, Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. II, 73, 157, 315—317; I, 421; II, 299—303, 313—315. Moskau 1860.

[1] I. Zabelin, Домашний быт русских цариц, S. 659. Moskau 1869.

Technik. N. Šabeljskaja, Материалы и технические приемы в древнерусском шитье. Вопросы реставрации I, 113—124. Ein ausgezeichneter Aufsatz. — E. Georgijevskaja, Памятники старинного русского искусства Суздальского Музея, S. 10—47. Moskau 1927. Eine vorzügliche allgemeine Übersicht über die Technik des Stickens. — E. Knatz, К вопросу о технике древне-русского шитья в связи с памятниками ризницы бывшего Соловецкого Монастыря. Сборник изобразительных искусств, Leningrad, Academia ГИИИ. — I. Zabelin, Домашний быт русских цариц, S. 654ff., § 12. Moskau 1869.

Schlußbetrachtung

Die Grundsätze, welche die Bildung der komplizierten Formenmischung in der russischen Kunst des Kiever und Moskauer Zeitalters bewirkten, werden ebensowenig allein durch die Beziehungen Rußlands zu Byzanz und Westeuropa, zu Skandinavien, dem Baltikum und dem Kaukasus bestimmt, wie etwa zur Zeit der Tatarenherrschaft bloß durch die Beziehungen zur Goldenen Horde und zum mongolischen Orient. Kein einziger Kunststil der die russische Ebene umgebenden Länder, nicht einmal der byzantinische, erlangte die Vorherrschaft in Rußland in seiner reinen Form. Alle fremdländischen Kunststile erscheinen in Rußland abgeschwächt und verändert unter dem Einfluß der alten autochthonen Kulturen. In dieser Hinsicht ist der russische Kunststil den anderen aus der Tiefe des Feudalsystems hervorgegangenen Kunststilen des Mittelalters in Ost und West gleichartig. Ungeachtet des beständigen Austausches an Lebens- und Kunstformen, hatte die abgesonderte Stellung der Feudalstaaten des Mittelalters zur Folge, daß sich überall nationale Kunststile bildeten, und das gleiche Bild sehen wir in der Geschichte der Entstehung und Blüte des russischen Nationalstils.

Der große Wälderreichtum der russischen Ebene brachte es mit sich, daß die Holzbaukunst zu hoher Blüte gelangte. Das Bausystem, die Eigenheiten in der Einrichtung der Häuser, Schlösser und Kirchen, die Bedachungsformen, die der Luftsilhouette der einzelnen Bauwerke einen eigenartigen Charakter verleihen, bewirkten die Bildung eines originellen Typs der Holzarchitektur, der im Zeitalter der Vorherrschaft Moskaus für die Hau- und Backsteinbaukunst das Vorbild abgab. Durch diese Architektur wurde die Anwendung des byzantinischen Bausystems in hohem Maße eingeschränkt.

Die Kunst des Stein- und Holzschnittes, später in Vladimir-Suzdal' in hoher Blüte stehend, wurzelt in der Praxis der Heidenzeit, als heidnische Meister Götzenstatuen aus Stein und Holz verfertigten. Die Reliefs in der Höhle am Ufer des Busch, sowie der Granitgötze des Novgoroder Museums lassen zum Teil erkennen, in welchem Stil die heidnischen Meister den Stein zu bearbeiten verstanden.

Die südlichen Fürstentümer, Kiev, Černigov u. a. hatten, mit Ausnahme des roten Schiefers, keinen Stein zur Verfügung, der zur Errichtung von Bauwerken taugte. Sie machten sich das System der Backsteinbaukunst der byzantinisch-kleinasiatischen Bautechnik zu eigen, in der gebrannter Lehm das hauptsächlichste Baumaterial abgab. In Vladimir-Suzdal' gab es schönen weißen Kalkstein und hier entstand die Architektur aus weißem Stein, die der romanischen Baukunst verwandt, an die Errichtung von Kuppelkirchen vom byzantinischen Zwickelsystem herantrat.

Am beständigsten und hartnäckigsten war der Einfluß von Byzanz, und hier spiegelten sich alle Stiländerungen, die in Byzanz selbst und an seiner Peripherie stattfanden, wider. Dieser Einfluß offenbart sich deutlich in Kiev, Černigov, Novgorod, Vladimir-Suzdal' und Moskau. Daneben machen sich aber überall romanische Einflüsse geltend und dieses wird auch durch die Berichte der Chroniken bestätigt. Die Beziehungen zu Frankreich unter Vladimir, zu Italien und Deutschland unter Izjaslav und Svjatoslav, die beständigen Beziehungen zu Ungarn und den slavischen Ländern spiegeln sich in verschiedenen Werken der Malerei, der Kleinkunst und sogar der Architektur wider. Besonders rege werden diese Beziehungen zum Westen aufrechterhalten von den Fürsten von Vladimir-Suzdal' bis zum Jahre 1240 und später von den Moskauer Zaren.

Die Verwandtschaft einiger Architekturformen mit kaukasischen Kunstformen deutet auf Beziehungen zum Kaukasus, deren Vorhandensein auch von den Chroniken bestätigt wird. Diese Verwandtschaft tritt besonders zutage in der Anbringung von Vorhallen an drei Seiten der Kirchen, in der Vorliebe für die im Kaukasus so verbreiteten Zeltdächer, im reichen Reliefschmuck an den Kirchenfassaden, der besonders an der Basilika von Achtamar auffällt, endlich in der manchmal recht getreuen Nachbildung des Steinschneidestils. Der Reliefschmuck an den Wänden der Vladimir-Suzdalschen Kirchen läßt zwar ein System erkennen, das der westlichen, romanischen Kunst naheliegt, doch werden hier die Vorwürfe inhaltlich verändert, und es zeigt sich deutlich der Einfluß der byzantinischen und orientalischen Kunststile, besonders in der Anwendung des teppichartigen Blätterornamentes und kielartiger orientalischer Umrahmungen.

Die Verwandtschaft der russischen Holzarchitekturformen mit den skandinavischen hoch und steil emporragenden Bedachungsformen ist schwerlich auf einen Einfluß des skandinavischen Nordens zurückzuführen. Diese Dachformen sind im russischen Norden so fest eingewurzelt, daß die Frage entsteht, ob ihr Ursprung nicht dem Norden überhaupt in sehr alter Zeit zuzuschreiben ist.

Am wenigsten lassen sich in diesem Formengemisch mongolische Einflüsse nachweisen. Ihr Vorhandensein zeigt sich im Ornamentschmuck und der Skala der Farbenverbindungen, aber auch in einigen Formen der Holz- und Backsteinarchitektur[1]), z. B. in den auch im Kaukasus vorkommenden Zeltdächern, welche mehrkantige auf kubischem Unterbau stehende Baukörper krönen.

Alles soeben Gesagte ergibt sich aus einer Analyse der im vorstehenden beschriebenen Kunstdenkmäler. Nicht einbegriffen in diese Analyse sind aber einige eigentümliche Züge, die infolge von Zerstörung und Vernichtung der äußeren Umstände des Kunstlebens gegenwärtig an den Kunstwerken nicht mehr beobachtet werden können. Die Erinnerung an diese eigentümlichen Charakterzüge der russischen Kunst ist uns nur in den schriftlichen Quellen, in Chroniken, Historien und Lebensbeschreibungen hervorragender Fürsten erhalten. Unter der Feder der zeitgenössischen Schriftsteller werden die Architektur- und Malereistile der großfürstlichen und Moskauer Periode mit dem wunderlichen Putz des mittelalterlichen Kunststiles geschmückt, und wir erhalten dadurch die Möglichkeit, unsere Betrachtungen über die erhaltengebliebenen Denkmäler zu ergänzen.

Der am stärksten hervortretende Zug des mittelalterlichen russischen Kunststiles ist die Überfülle an glänzendem Gold-, Silber- und Edelsteinschmuck. Bekannt ist der Reichtum der skythischen Grabhügel an Hausgeräten, Bestattungsutensilien und königlichem Schmuck von Gold und Elektron, aber auch das Zeitalter des russischen Heidentums zeigt eine nicht geringe Vorliebe für Gold und Silber. Erwähnt werden gold- und silbergeschmückte Götzenstatuen, goldene Halsringe (μανιάκια), goldene Fürstenthrone und goldgestickte Gewänder. Vladimirs Mannen verlangten für ihre Festgelage die Anfertigung silberner Löffel. Im Igorliede werden goldene Sättel, eine goldene Halskette, ein goldener Steigbügel und eine silberne Fahnenstange erwähnt. Der Terem des Fürsten Svjatoslav hatte goldene Dächer, Jaroslav der Weise schmückte die Kuppel und zwei Türme der Kiever Sophienkirche mit Gold[2]). Das

[1]) Mischnizer, Orientalische Einflüsse in der russischen Architektur. Osteuropa I, 1925—26. A. Jakubovskij, Развалины Ургенча. Известия ГАИМК, Bd. VI, Lief. II, S. 44, 45.

[2]) „Jaroslav schuf die herrliche Kirche der hl. Sophie mit zwei vergoldeten Türmen" (Полное собрание русских летописей, II, 266—267, Gustynsche Chronik). Extruxit deinde sumptuoso muro ecclesiam S. Sophiae cuius turrim tabulis deauratis tegit... Portam, insuper Poloniam respicientem, pro sua et urbis magnificentia demonstranda, largissimo et profuso sumptu aedificat, eamque auream vocari jubet, quod portas illius laminas et cacumen tabulis deauratis ornaverat. Długosz, Hist. Poloniae, II, 190. Kiev (Russiae)... nunc quoque basilicas habet vetustas... quibusdam etiam deauratis laminis tectas. Michalon Litvin, О нравах татар. Übersetzung von S. Šestakov, im Архив Калачова 1854, S. 68.

Goldene Tor in Kiev (Zolotyje Vorota) hat seinen Namen von den vergoldeten Metallbrettern, welche seine Angeln und seinen oberen Teil bedeckten[1]. Das Goldkuppelige Michael-Kloster (Zlatovercho-Michailovskij-Kloster) hat seinen Namen von seinen vergoldeten Kuppeln. Das Grab des hl. Theodosios im Kiever Höhlenkloster wurde im Jahre 1129 mit Gold beschlagen. Vladimir Monomach beschlug den Reliquiensarg der hl. Boris und Gleb in Vyšgorod mit Gold und Silber, die Nischen, in denen diese Särge standen, wurden mit goldenen Brettern bekleidet[2]. Es ist nicht möglich, alle solche Einzeltatsachen anzuführen, viele von ihnen finden in dem Kapitel, das von der Kleinkunst handelt, Erwähnung. Die gleiche Vorliebe für Goldglanz finden wir auch in Novgorod[3], wo zuerst der reiche Kaufmann Sotko und dann wieder der Erzbischof Ivan (1408) die Kuppeln der Sophienkirche vergolden ließ, aber ganz besonders auffallend tritt dieser Goldglanz im Gebiete von Vladimir-Suzdal' zutage. Der Verfasser der Vita des Andrej Bogoljubskij beschreibt voller Begeisterung die Mariä-Geburts-Kirche in Bogoljubovo, welche der Fürst Andrej so prunkvoll ausschmückte, daß die ganze Kirche von lauter Gold zu sein schien und alle, die dahin kamen, sich an ihrer Schönheit nicht satt sehen konnten. Von innen war die Kirche längs den Wänden und Säulen mit Gold beschlagen, desgleichen das Ziborium und die Türrahmen. Mit verschiedenem Zierat schmückte er auch die Mariä-Gedächtnis-Kirche in Vladimir aus. Den Ambon schmückte er mit Gold und Silber, vergoldete die Kuppel, beschlug mit Gold die Kirchentür, vergoldete die Spitze des Glockenturmes, schmückte den Relieffries mit Gold und ließ von außen längs den Gewölben vergoldete Vögel, Vasen und Wetterfahnen anbringen[4]. Dieser wunderliche aber schwerfällige Stil des Kirchenschmuckes war hier wie in Kiev mit einem goldenen und einem silbernen Stadttore in Verbindung gebracht.

In Moskau, das diesen Stil erbte, wird das Schloß des Dmitrij Donskoj erwähnt, das vergoldete Dächer hatte. Ivan der Schreckliche ließ die Kuppel der Dreifaltigkeitskathedrale der Troickaja Lavra vergolden[5], im Schlosse des Dorfes Kolomenskoje glänzte alles von Gold und sein Haupttor war vergoldet.

Dieser goldübersättigte Stil war allen Ländern des Mittelalters eigen und bildete ein Erbteil aus älterer Zeit. Der alexandrinisch-helleni-

---

[1]) Hypatius-Chronik, s. a. 6637.

[2]) Hypatius-Chronik, s. a. 6623. Desgleichen D. Ainalov, Судьба киевского художественного наследия, Записки Русск. Арх. Общества XII, 23—29. 1908. „Aber Volodimir beschlug den Reliquienbehälter mit Silber und Gold und schmückte ebenso den Sarg und die Gewölbe.

[3]) Vierte Novgoroder Chronik 110.

[4]) Hypatius-Chronik, s. a. 1175.

[5]) Nikon-Chronik VII 270.

stische Stil gelangte zur Vorherrschaft in Byzanz. Hier harmoniert der goldene Hintergrund der in Mosaik ausgeführten Wandmalereien mit dem Glanze der goldenen Geräte, der goldenen Throne und Gewebe und der goldenen Schrift der Bücher. Aber dieser Stil, der zusammen mit dem byzantinischen Geschmack nach Rußland eindrang, war im Mittelalter auch den germanischen und slavischen Völkern eigen. Die altgermanische Architektur der Heidenzeit kannte goldene Dächer, sowie die Anwendung von Gold und Silber zum Schmucke der Außenteile der Gebäude[1]). Die slavischen Heiligtümer hatten auch reichlich viel Gold und Silber an ihren Fassaden. Unserer Zeit ist dieser goldreiche Stil fremd, und doch lebt er auf russischem Boden nach alter Tradition noch in den vielen goldenen Kuppeln und goldenen Ikonostasen im Innern der Kirchen fort.

Ein anderer charakteristischer Zug ist die Vorliebe für Polychromie bei Bemalung der Fassaden, und das nicht nur an Steingebäuden, sondern auch an Holzbauten. An der Sophienkirche in Kiev finden sich heute noch Reste der alten Bemalung — die Ornamente an den Kuppeln und an einem der offenen Pfeiler in der unteren Außengalerie. Die aus Holz erbaute Boris-und-Gleb-Kirche in Vyšgorod war auch bemalt und nicht nur mit heiligen Darstellungen, sondern auch mit anderen ornamentalen Malereien. Die Dmitrovskij-Kathedrale in Vladimir hatte bemalte Reliefs, an den Außenwänden der Uspenskij-Kathedrale sind Teile von Malereien aufgedeckt worden, welche durch einen unter dem Fürsten Vsevolod aufgeführten Anbau verdeckt waren[2]). Diese Vorliebe für Polychromie der Außenwände tritt besonders zutage an den Kirchen von Jaroslavl, an den späteren Backstein-Bauernhäusern in Mittelrußland[3]) und an den Holzhütten des Jaroslavschen Gouvernements. Die Vasilij-Blažennyj-Kirche in Moskau und die ihr gleichzeitigen und älteren Kirchen, sowie der Holzpalast des Dorfes Kolomenskoje, hatten viele bemalte und mit Ornamenten verzierte Wände.

Die Polychromie als eine allgemeine Erscheinung des alten Stiles beschränkte sich aber nicht allein auf bunte Farben. Auch Gold, Silber und Edelsteine spielen in ihr eine Rolle. Die letzteren entsprachen dem allgemeinen Charakter der Polychromie und deshalb bildeten rote, rosa, grüne und hellblaue Steine einen immer wiederkehrenden Bestandteil der allgemeinen Polychromie bei Ausschmückung von Ikonen, Hausgeräten und Stickereien. In dieser Farbenskala wurde die weiße Farbe durch matte Perlen repräsentiert. Von glänzenden und schimmernden

[1]) Ernst Klebel, Altgermanische Quellen. Vgl. J. Strzygowski, Heidnisches und Christliches, 172.

[2]) I. Grabar', Вопросы реставрации, I, 25, Anm. 29.

[3]) M. Venevitinov, Расписные кирпичные избы. Moskau 1890.

Steinen kommt schon im 11.—12. Jahrhundert der auch auf russischem Boden wohlbekannte Bergkristall vor[1]). Als im 18. Jahrhundert geschliffene Brillanten aufkamen, war das ein entscheidender Schlag für die alte Farbenfreudigkeit. Mit ihrem unruhigen scharfen Glanze vernichteten sie die alte Polychromie der zarten sanften Farben der Edelsteine, deren Spiel vor dem Glanze der Diamanten erblaßte, aber auf russischem Boden behielt die alte Farbenfreudigkeit ihre ganze Schönheit und Buntheit bis zum Zeitalter Peters des Großen bei. Gold, Silber, Perlen und Edelsteine auf Einfassungen von Ikonen und in Stickereien verbinden sich mit verschiedenfarbiger Seide, mit der Ikonenmalerei, mit den Wandgemälden und der Bemalung der Außenwände zu einem allgemeinen polychromen System, demselben System, welches wir im Mittelalter auch in Byzanz, sowie in Ost- und Westeuropa antreffen.

Die allmähliche Ausbildung des russischen Kunststiles war begleitet von einer Expansion dieses Stiles nach Westen und besonders nach Osten, nicht nur nach dem Athos, nach Palästina und der Sinaihalbinsel, sondern auch, und vor allem, nach Perm und nach Sibirien, wo die Ausbreitung dieses Stiles mit der Ausbreitung des Christentums Hand in Hand ging.

Im Jahre 1117 wurde in Konstantinopel eine Boris-und-Gleb-Kirche erbaut und in der Sophienkirche rechts vom Altar eine Ikone, die diesen beiden ältesten russischen Heiligen geweiht war, aufgestellt[2]). Im 12. Jahrhundert werden russische Bücher und Stickereien erwähnt, die von russischen Fürsten dem Athoskloster gestiftet wurden. Die Handelsbeziehungen zwischen Novgorod und Gotland führten dazu, daß dort im 12. Jahrhundert eine russische Kirche erbaut wurde, deren Malerei sich zum Teil bis auf heute erhalten hat. Ihr Stil ist auf die Novgoroder Kunst des 12. Jahrhunderts zurückzuführen[3]). In Polen drang die russische Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts ein, unter Wladysław, dem Sohne Jagiełłos und der Zofja, die im russischen Geiste erzogen worden waren. Die Reste der Fresken in der Kapelle der hl. Dreieinigkeit in Lublin[4])

[1]) Vladimir Monomach erbaute bei den Gräbern der hl. Boris und Gleb in Vyšgorod eine Schranke, die mit Gold und Silber, großem herabhängendem Kristallschmuck und goldenen Leuchtern geschmückt war. A. Šachmatov und P. Lavrov, Сборник Московского Успенского Собора XII века, Moskau 1899, S. ΛΗ.

[2]) N. Kalačov, Архив историко-юридических сведений II, 1, S. XXV. Moskau 1855. Desgleichen D. Ainalov, Миниатюры сказания о Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. Известия отдел. русск. яз. и слов. Академии Наук, XV, 3, S. 15—17. 1910.

[3]) T. J. Arne, Fornvännen 1912, 57—64. — A. L. Romdahl und J. Roosval, Svensk Konsthistorie. Stockholm 1913.

[4]) Th. Korallov, Памятники древне-русской иконописи города Люблина. Памятная книжка Люблинской губернии на 1904 г., 1—25.

weisen Analogien zum Novgoroder Stil des 14. Jahrhunderts auf und sind von einem Andrej im Jahre 1413 ausgeführt (рукою Андреевою)[1]). Eine andere Wandmalerei in der Kapelle der Domkirche in Krakau wurde im Jahre 1478 auf Bestellung des Königs Kazimierz und seiner Gemahlin, einer österreichischen Prinzessin, die in dieser Kapelle bestattet worden sind, ausgeführt[2]). Die russischen Inschriften, sowie der Novgoroder Stil dieser Malereien beweisen, daß sie von einem russischen Meister herrühren, dessen Name nicht erhalten ist. Im Jahre 1589 wurde der bekannte Meister Posnik Dermin nebst einigen Gefährten vom Zaren Fjodor Ivanovič nach Georgien zum König von Iberien, Alexander, gesandt, um einige Kirchengemälde zu malen. Im Jahre 1591 wurde er von anderen Künstlern, Maksim Terentjev, Jurij Minin und Ignatij Vasiljev, abgelöst[3]). Im Jahre 1638 wandte sich der Hospodar der Moldau Miron an den Zaren Michail Fjodorovič mit der Bitte, ihm gute Ikonenmaler zu senden, 1641 bat er um Künstler, welche mit der Wandmalerei vertraut sein sollten. Hingesandt wurden zwei solche Künstler, die dann auch seine Bestellungen ausführten. Es waren dieses Djeiko Jakovlev und Prokopij Nikitin[4]). Die russische Ikonenmalerei erfreute sich überhaupt eines hohen Ansehens in den Ländern des griechisch-orthodoxen Ostens. Russische Ikonen gelangten nach Palästina, dem Sinai und dem Athos. Auf den Wunsch der Patriarchen von Antiocheia Makarios ließ der Zar Aleksej Michailovič im Jahre 1668 für vier Kirchen von Antiochien und Damaskus fünf Ikonen malen[5]). Viele in Moskau gekaufte Ikonen mit Inschriften, die die Namen ihrer Schöpfer enthalten, bewahrt das Museum in Bukarest. Eine dieser Ikonen rührt vom bekannten Meister Josif Izograf her (Nr. 232 [233])[6]). Die Technik der Moskauer Ikonenmalerei eroberte sich eine allgemeine Anerkennung und wird im griechisch geschriebenen Traktat „Hermeneia“ des Dionisios Phurnoagraphiotes zum Muster seiner Anleitung genommen.

Die allmähliche Ausbreitung des Christentums im russischen Norden, die zur Zeit des hl. Stephan von Perm († 1396) angefangen hatte[7]), wurde seit Ivan dem Schrecklichen in Sibirien fortgesetzt. Nach der Eroberung

---

[1]) A. Sobolevskij, Русские фрески в старой Польше. Moskau 1916.

[2]) Polskie Muzeum VIII. O malarstwie bizantyńskiem w Polsce. Ziff. VIII, 1471.

[3]) D. Ainalov, Исторія русской живописи отъ XVI до XIX столѣтія. Petersburg 1913, S. 45.

[4]) Archimandrit Arsenij, Русское влияние на молдавскую иконографию в XVII веке. Труды Новгородского церковно-археологического Общества I, S. 50—58. Novgorod 1914.

[5]) S. Kologrivov, Челобитная патриарха Антиохийского Макария о пожаловании ему икон в Дамаск. S. 6—8. Moskau 1901.

[6]) Virgiliu Draghiceanu, Catalogue colectionilor Comisiuns Monumentalor istorice Bucureşti 1913. Nr. 97, 202, 227, 232 (233), 251, 252, 323 (344), u. a.

[7]) Makarij, История русской церкви, Bd. 5—6, S. 236ff. Petersburg 1886.

von Kazań breitete sich die russische Kunst in den eroberten Gebieten mächtig aus. Nach Kazań und Svijažsk wurden aus Moskau Maurer und Maler gesandt, die den Kazańschen Kreml, sowie die Kirchen von Kazań und Svijažsk bauten und sie mit Gemälden schmückten. Auch Bücher, Ikonen und Kirchengeräte wurden dahingeschickt. Die Mariä-Gedächtnis-Kirche in Svijažsk wurde auf Moskauer Art aus weißem Stein erbaut, erhielt aber, da die von Ivan dem Schrecklichen nach Kazań gesandten Baumeister aus Pskov stammten, den Typus der Pskover Bauten.

Diese Bewegung nach Osten eröffnete der russischen Kunst neue Expansionswege, die bis zum Stillen Ozean führten. Auf die komplizierten Formen dieses jüngeren russischen Stiles soll in einem besonderen Kapitel eingegangen werden, wo von der Kunst der Übergangszeit zum Zeitalter Peters des Großen die Rede sein wird.

Ergänzung zu S. 107

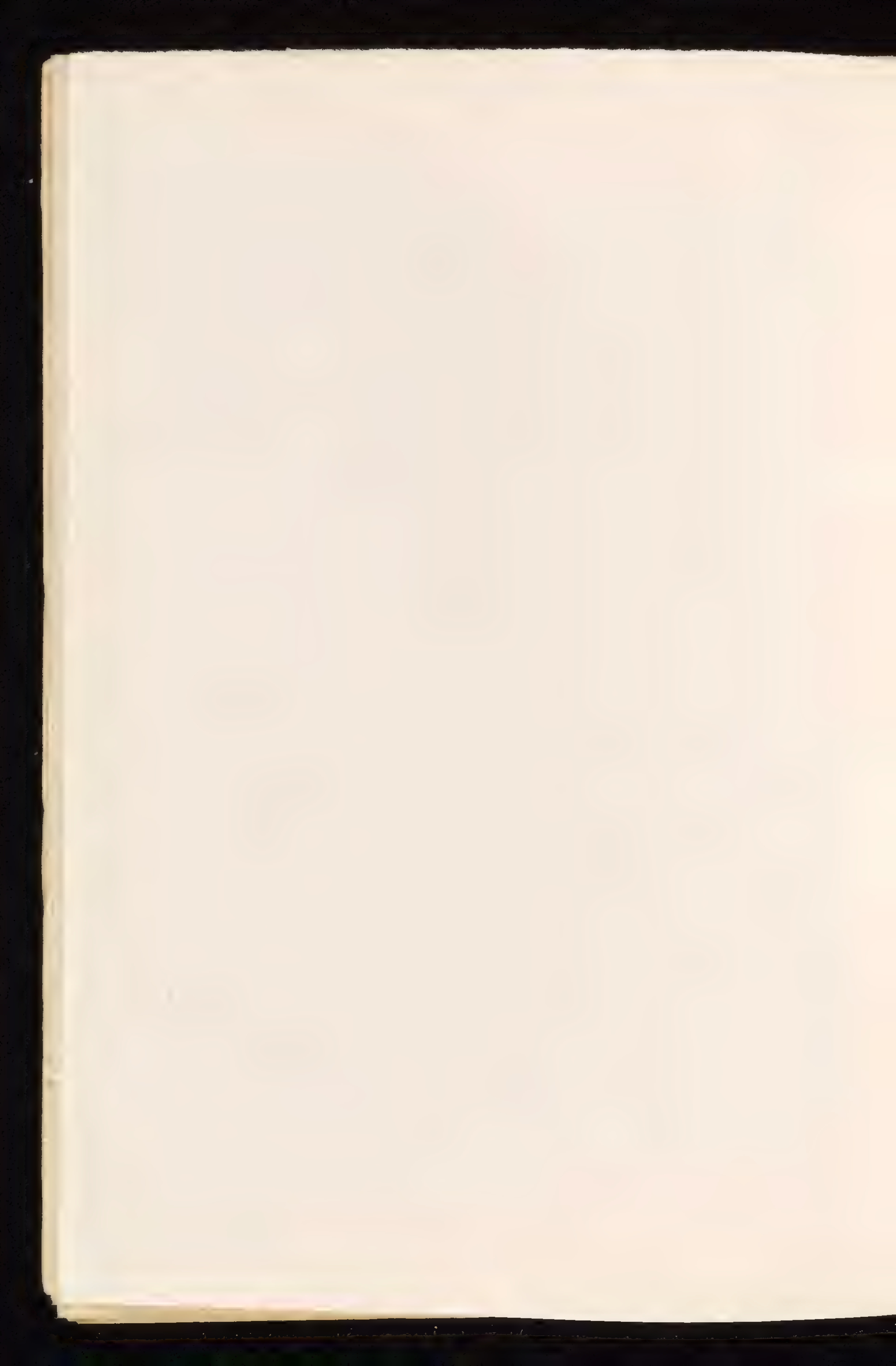
Zur selben Ikonengruppe gehört auch die bekannte Mariä-Schutz-Ikone des Russischen Museums in Leningrad (Taf. 59) aus dem 15. Jh. Die Gestalt der Maria ist ohne Relief ausgeführt, die gleichmäßigen, durchsichtigen Farbentöne bilden eine flache Silhouette.

Sachverzeichnis

L

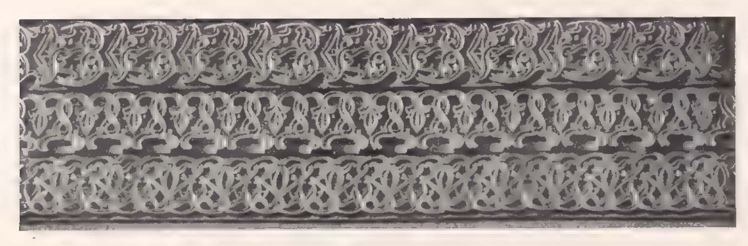
M

T a f e l n





a Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale in Zvenigorod
(Nach Barščevskij)



b Ornamentaler Fries der Mariä-Geburts-Kirche in Zvenigorod
(Nach Barščevskij)



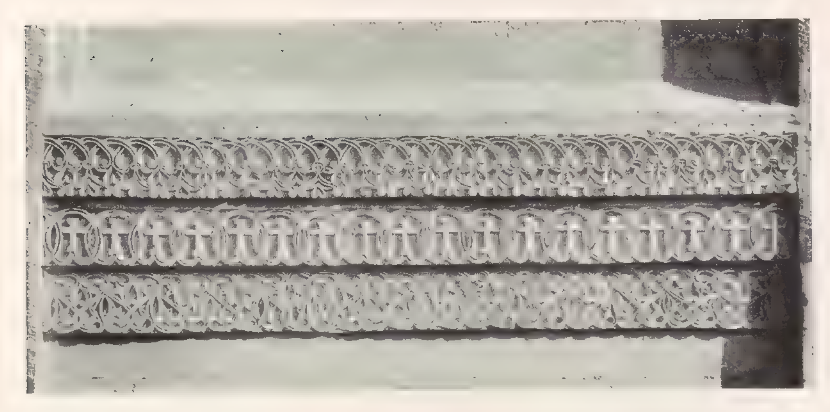
a Mariä-Geburts-Kirche in Zvenigorod
(Nach Barščevskij)



b Außenwand der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale in Zvenigorod
(Nach Barščevskij)



a Die Dreifaltigkeitskathedrale der Troice-Sergijevskaja Lavra
(Nach einer Photographie des Verfassers)



b Der ornamentale Fries der Dreifaltigkeitskathedrale
(Photographie des Verfassers)



a Die Dreifaltigkeitskathedrale der Stadt Aleksandrovo
(Nach Barščevskij)



b Ornamentaler Fries der Dreifaltigkeitskathedrale der Stadt Aleksandrovo
(Nach Barščevskij)



a Die Verkündigungskathedrale des Moskauer Kreml. (Nach Barščevskij)



b Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale im Kreml. (Nach Barščevskij)



a Die Erzengelkathedrale im Moskauer Kreml
(Nach Barščevskij)



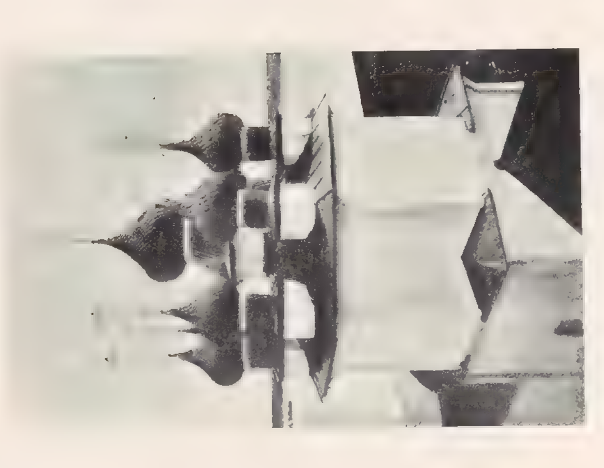
b Die Kirche des Dorfes Jelgom. (Nach Grabaŕ)



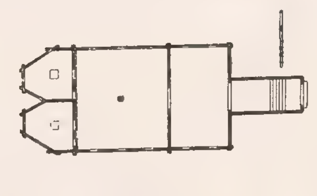
a Die Kirche „Čestnych Drev“ in Počozero
(Nach Grabař)



b Kirche in Malaja Šalyga. (Nach Grabař)



a Die Kirche des Dorfes Kiži
(Nach Grabař)



b Grundriß der
Dreifaltigkeitskirche
in Lampožna
(Nach Grabař)



c Die Dreifaltigkeitskirche in Lampožna
(Nach Grabař)



a Kirche der Geburt Johannes des Täufers. Gouvern. Olonec
(Nach einer Zeichnung)



b Die Nikolaikirche am Flusse Nol'
(Nach Barščevskij)

Tafel 10



a Die Himmelfahrtskirche in Konecgorje. (Nach Grabař)



b Himmelfahrtskirche in Varzuga. (Nach Grabař)



a Vielkuppelige Kirche aus der „Vita" der hl. Euphrosyne
(Nach Georgievskij)



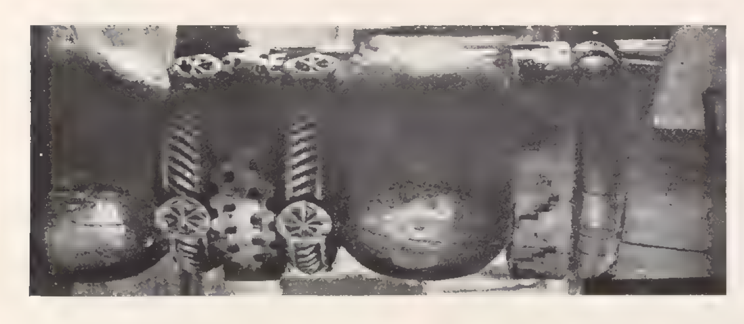
b Die Muttergotteskirche in Podporožje. (Nach Grabař)



a Holzpalast des Dorfes Kolomenskoje. (Nach Hilferding)



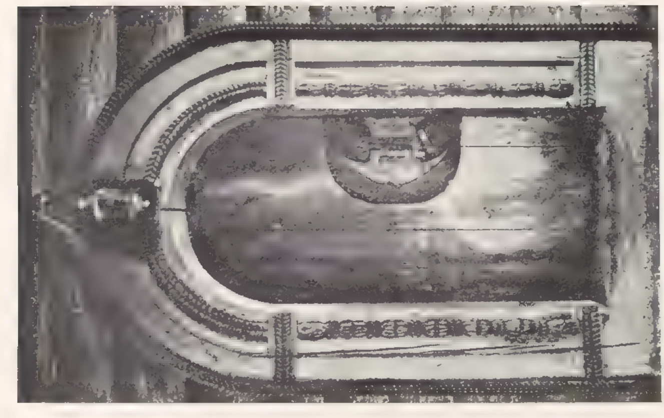
b Holzhaus des nördlichen Rußland. (Nach Demidov)



a Pfeiler im Refektorium der Kirche von Virma (Nach Grabaŕ)

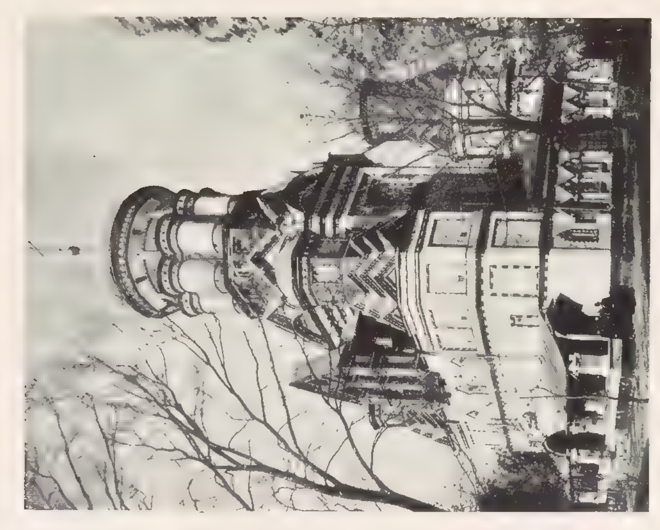


b Pfeiler des Refektoriums der Nikolaikirche in Šižnja

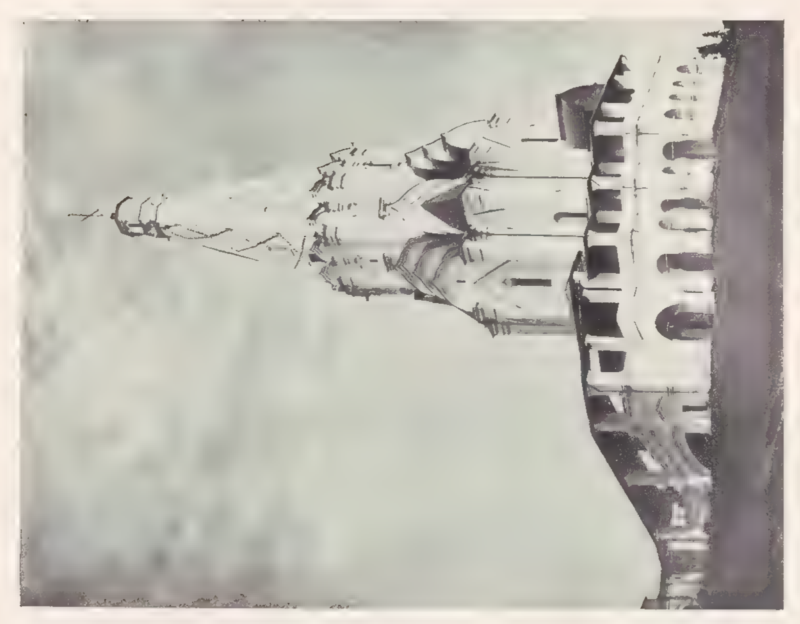


c Eingangstür der Kirche Johannes des Theologen am Flusse Išnja

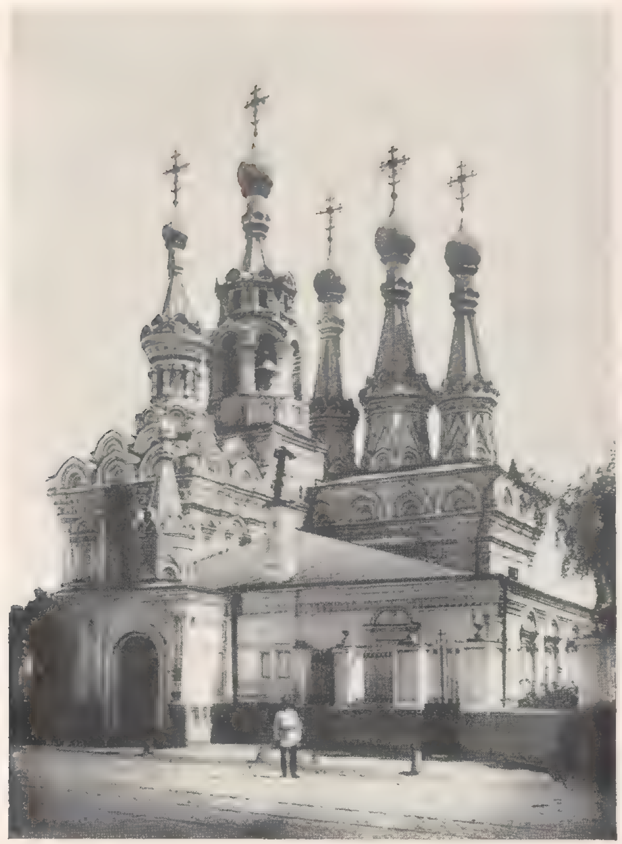
Tafel 16



b Kirche Johannes des Täufers im Dorfe Djakovo
(Nach Barščevskij)



a Himmelfahrtskirche des Dorfes Kolomenskoje
(Nach Barščevskij)



a Mariä-Geburts-Kirche in Putinki in Moskau. (Nach Barščevskij)



b Die Kirche der Donschen Gottesmutter (Nach Grabař)



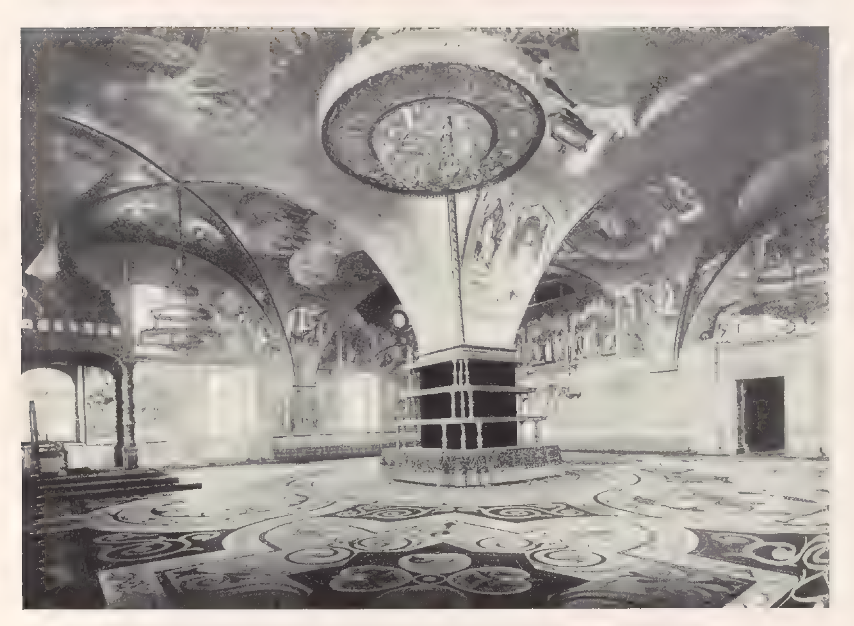
c Verklärungskirche des Dorfes Ostrov (Nach Grabař)



a Die Vasilij-Blažennyj-Kirche. (Nach Barščevskij)



b Die Kirche des Novodevičij-Klosters. (Nach Barščevskij)



a Das Innere der Granovitaja Palata. (Nach Barščevskij)



b Teremnyj Dvorec (Palast). (Nach Barščevskij)



a Eingang zur Dumnaja Palata. (Nach Barščevskij)



b Vestibül des Terem. (Nach Barščevskij)



a Freitreppe des Terem. (Nach Barščevskij)



b Kabinett im Teremnyj-Palast. (Nach Barščevskij)

Tafel 22



b Schlafgemach im Teremnyj-Palast. (Nach Barščevskij)



a Fenster im Teremnyj-Palast. (Nach Barščevskij)



a Das Gleichnis von der königlichen Hochzeit. (Photographie von Maculevič)



b Die Hochzeit zu Kana. (Photographie von Morozov)

Tafel 24



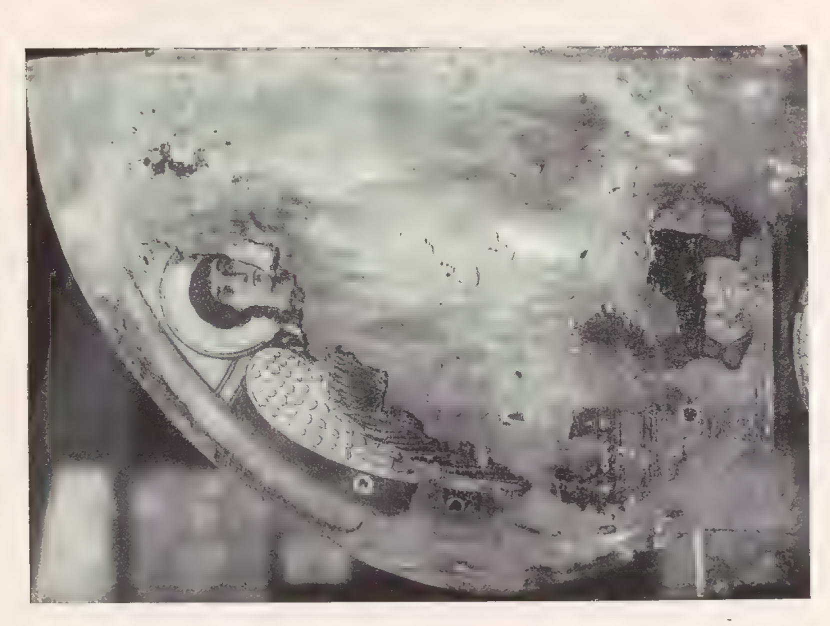
a Lobgesang des Kosmas: „Was bringen wir Dir, o Christus!"
(Photographie von Morozov)



b Lobgesang des Kosmas von Majum. (Photographie des Verfassers)



Altartür im Dorfe Krivoje. Verkündigung
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



a Altartür im Dorfe Krivoje. Verkündigung
(Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



b Altartür im Dorfe Krivoje. Verkündigung
(Photogr. der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



Maria Orans aus Jaroslavl'
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

Tafel 28



a Maria Orans aus Jaroslavl'
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



b Der hl. Demetrios in Dmitrov
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



a Die Acheiropoietos-Ikone
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



b Engelsikone
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

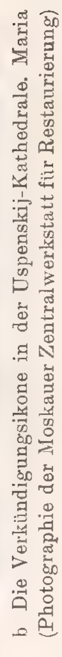


Kreuzesanbetung. (Nach Wulff und Alpatov)



Die Verkündigungsikone in der Uspenskij-Kathedrale
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)





b Die Verkündigungsikone in der Uspenskij-Kathedrale. Maria
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



a Die Verkündigungsikone in der Uspenskij-Kathedrale. Engel
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



a Engelsikone der Sammlung Rjabušinskij
(Photographie des Verfassers)



b Die Ikone Christi mit dem goldenen Haar
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



Die Legende vom hl. Georg. (Photographie des Verfassers)



a Boris- und Gleb-Ikone der Sammlung Lichačov (Nach Neradovskij)

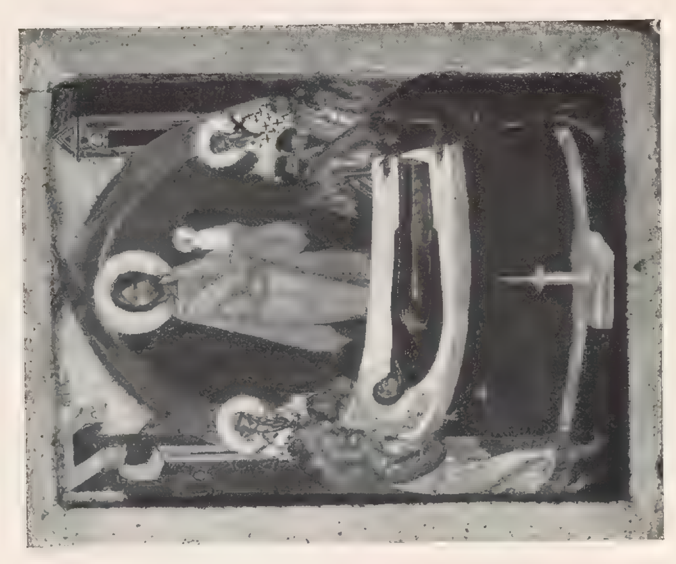


b Die Heiligen Boris und Gleb. Ikone in der Uspenskij-Kathedrale. (Photographie des Verfassers)

Tafel 36



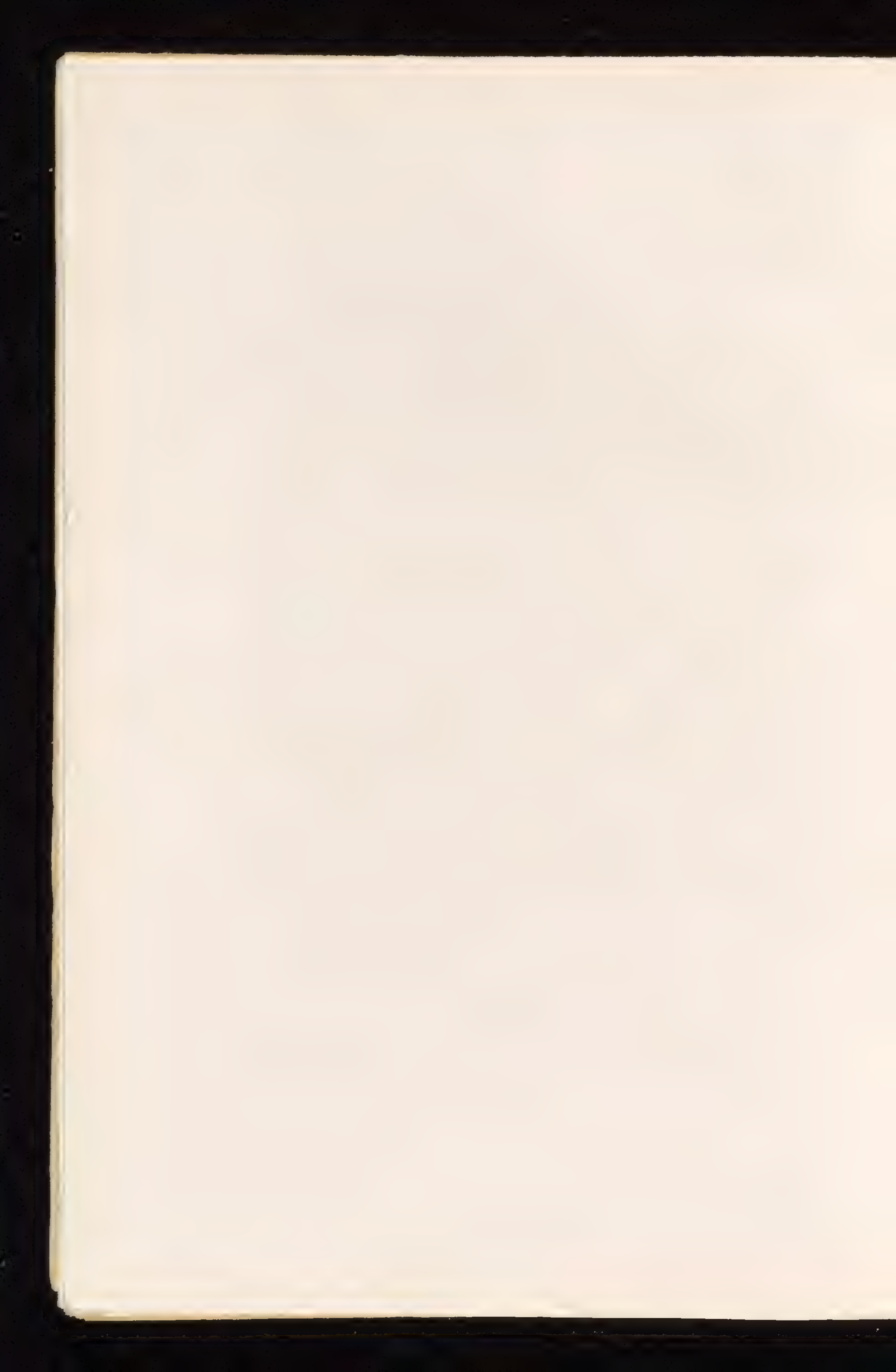
a Ikone der Donschen Gottesmutter. Vorderseite
(Photographie des Verfassers)



b Ikone der Donschen Gottesmutter. Rückseite
(Photographie des Verfassers)



Holzschüssel des Russischen Museums in Leningrad
(Nach dem Original, Zeichnung von R. Velikanova)





Betende Einwohner von Novgorod
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

Tafel 39

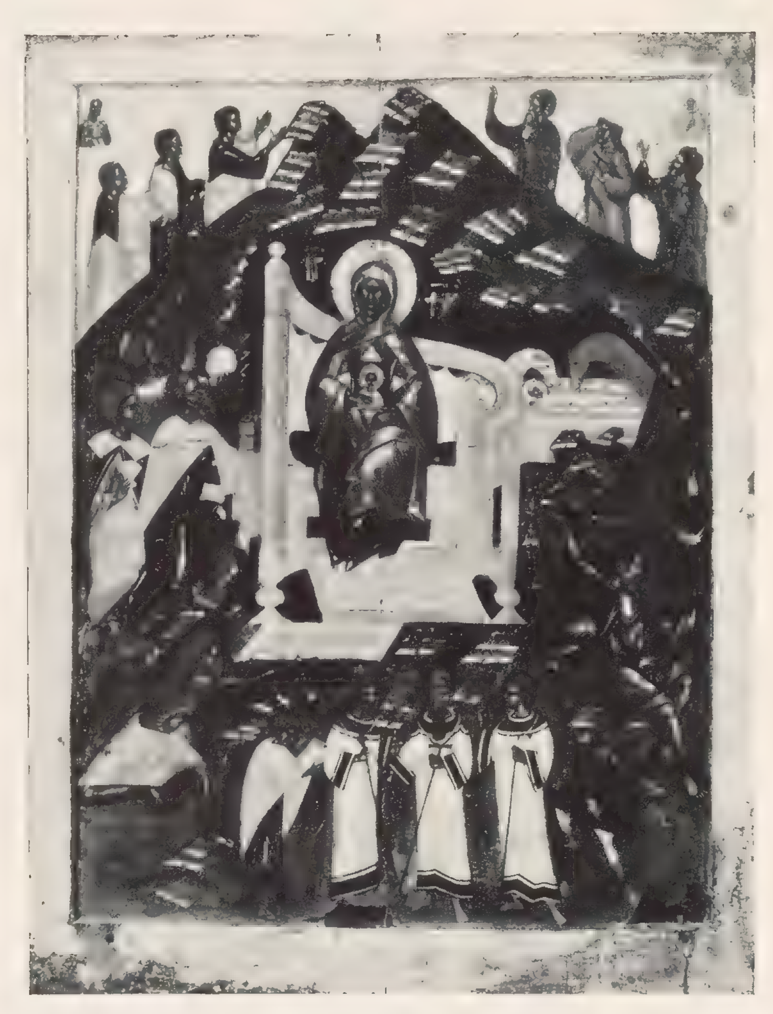


Die Schlacht zwischen den Männern von Novgorod und Suzdal'
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

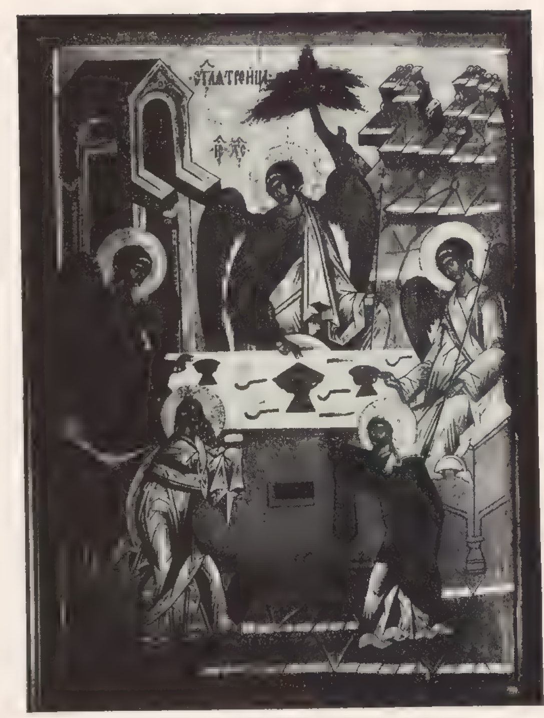


Die Dreieinigkeitsikone des Historischen Museums in Moskau
(Photographie des Verfassers)

Tafel 41



Die Huldigungsikone („Sobor Bogorodicy“)
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)



a Die Dreieinigkeitsikone der Sammlung Chanenko
(Photographie des Verfassers)



b Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir
(Photographie des Verfassers)

Tafel 43

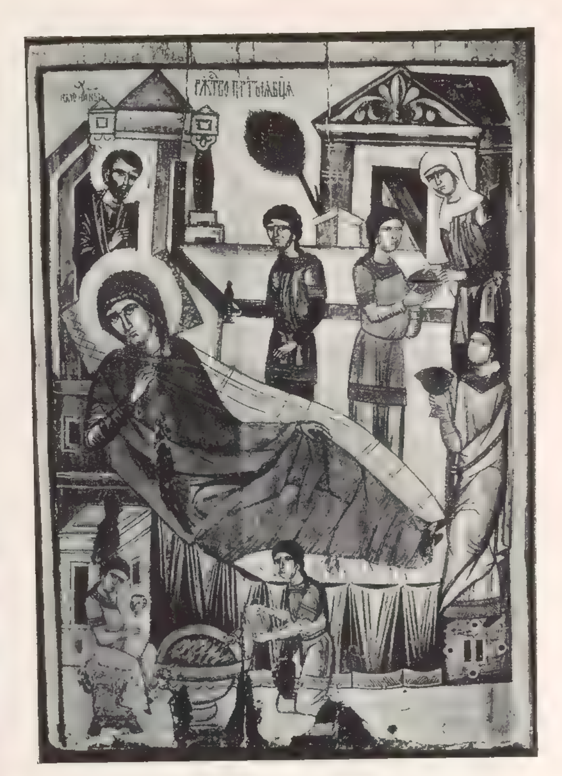


Gottesmutterikone von Tolga
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

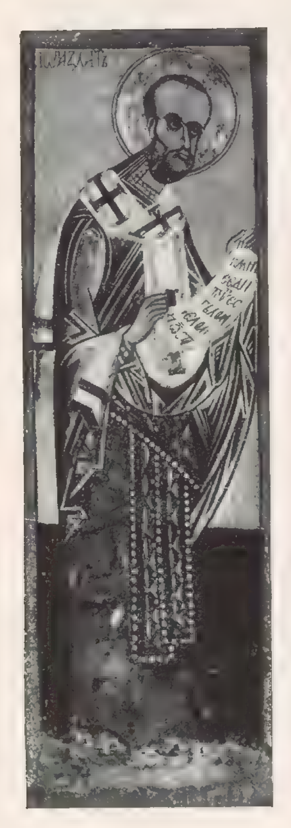


Ikone des Erzengels Michael
(Photographie der Moskauer Zentralwerkstatt für Restaurierung)

Tafel 45



b Ikone der Geburt der Gottesmutter
(Photographie des Verfassers)



a Joannes Chrysostomos. (Photographie des Verfassers)



Christus, „das feurige Auge“. Ikone der Uspenskij-Kathedrale
(Photographie des Verfassers)

Tafel 47



Die Verkündigungsikone im Museum der Troice-Sergijevskaja-Lavra
(Photographie des Verfassers)



Die Himmelfahrtsikone der Sammlung Rjabušinskij
(Photographie des Verfassers)



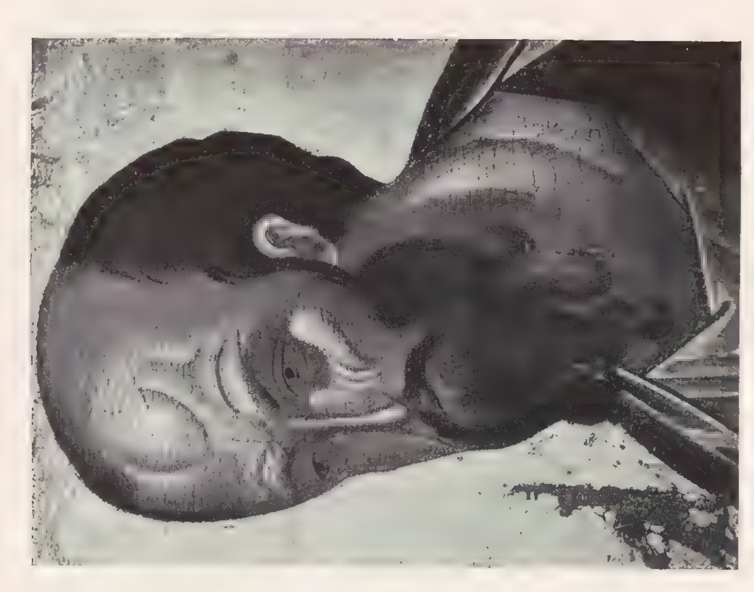
Die Dreieinigkeitsikone von A. Rubljov
(Photographie des Verfassers)



Christus von Andrej Rubljov (Zvenigorod)
(Photographie des Verfassers)



a Der Engel von A. Rubljov
(Photographie der Moskauer Restaurierungswerkstatt)



b Kopf des Apostels Paulus von A. Rubljov
(Photographie der Moskauer Restaurierungswerkstatt)

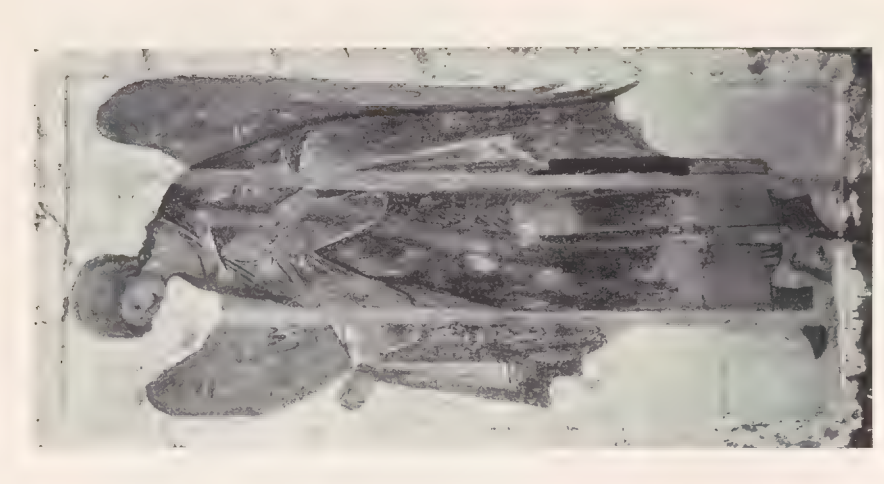


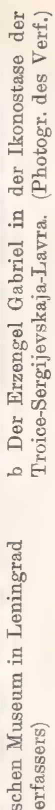
Die Ikone der Geburt Christi in Zvenigorod
(Photographie des Verfassers)

Tafel 53

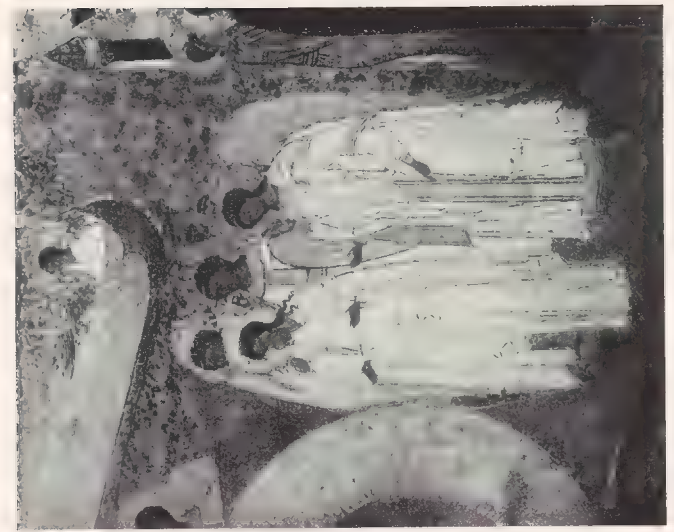


a Die Ikone der Gottesmutter im Russischen Museum in Leningrad (Photographie des Verfassers)





b Der Erzengel Gabriel in der Ikonostase der Troice-Sergijevskaja-Lavra. (Photogr. des Verf.)



b Sechstage-Ikone aus der Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



a Ikone des Simeon Stylites
(Nach Muratov)

Tafel 55



a Ikone Johannes des Täufers aus der Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



b Die Rührungsikone der Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



Die Rührungsikone der Familie Suckij
(Nach Photographie des Verfassers)



a Die kreuztragenden Heerscharen. (Photographie des Verfassers)



b Die linke Hälfte des Gemäldes mit dem Regenbogenkreis
(Photographie des Verfassers)

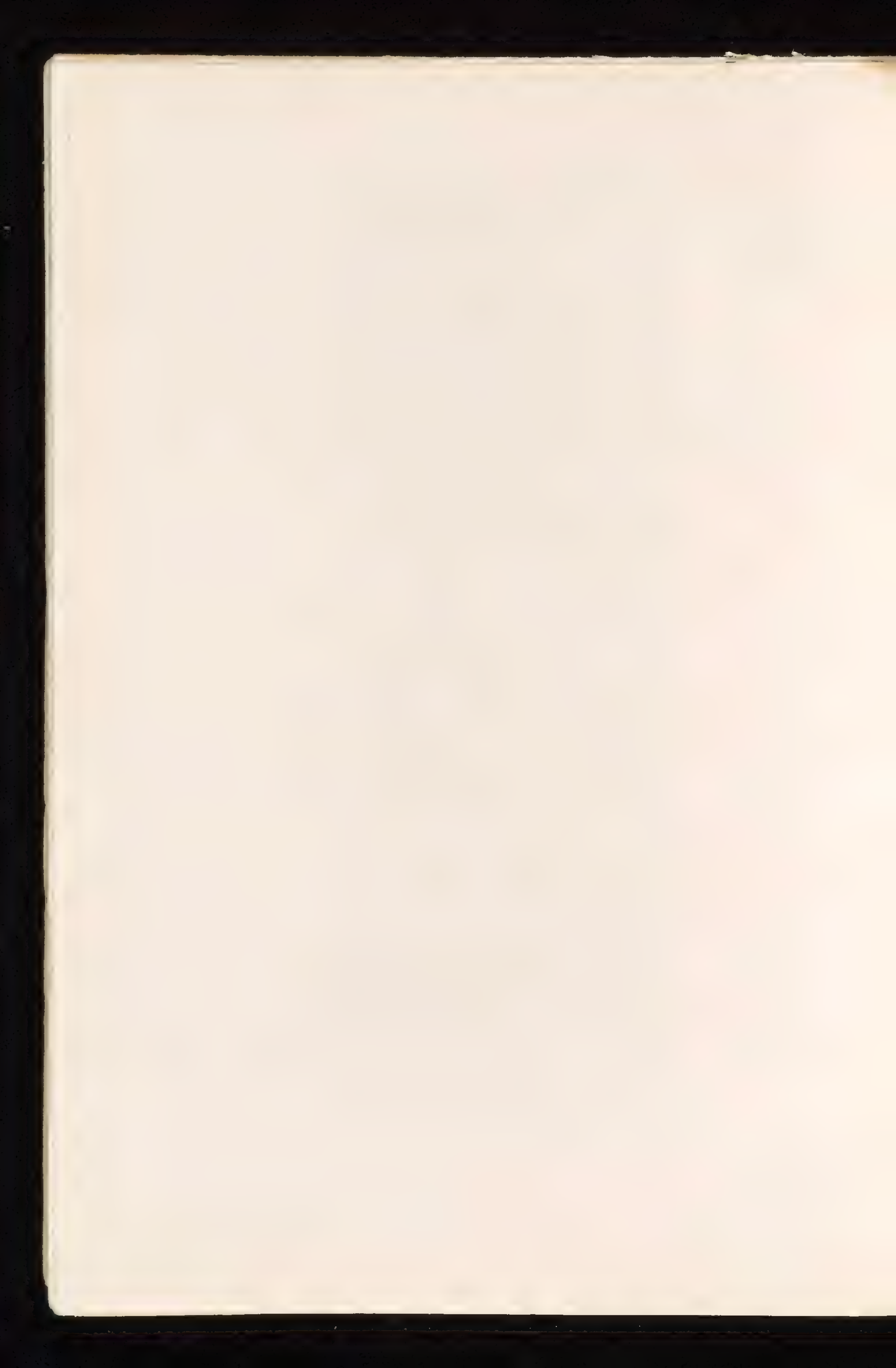


Ikone des hl. Georg aus der Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



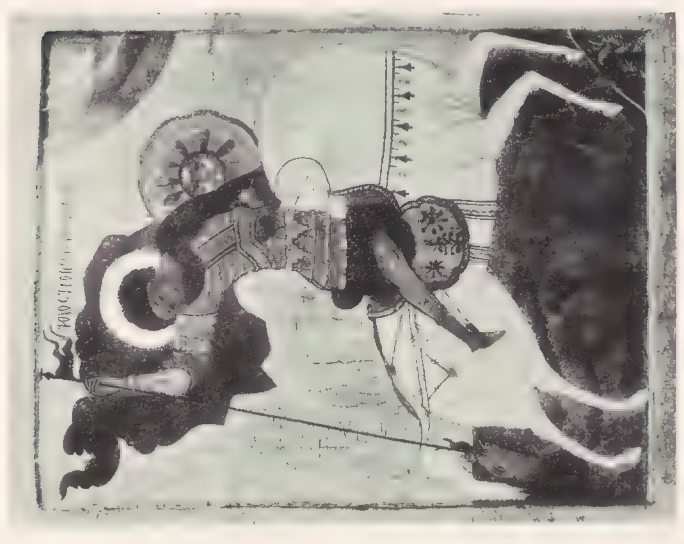


Maria Orans aus der Mariä-Schutz-Ikone des Russischen Museums in Leningrad. (Nach dem Original, Zeichnung von A. Stena)

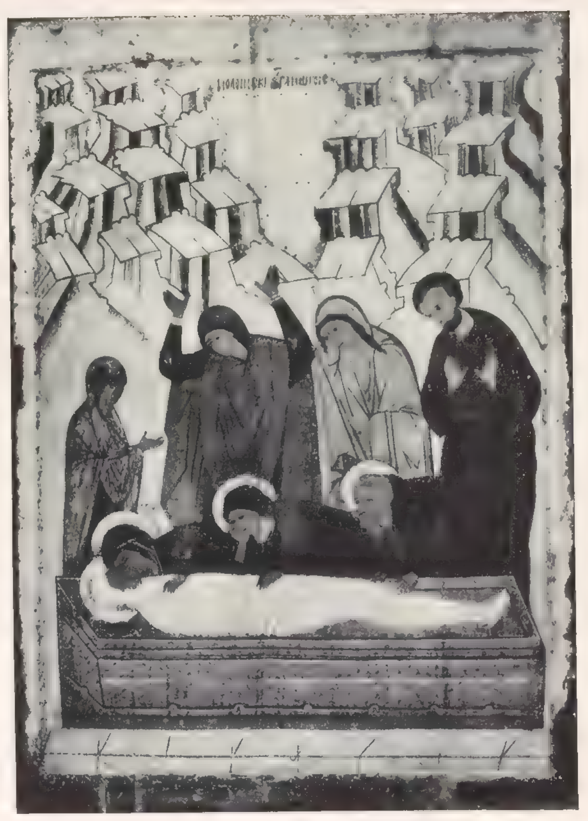


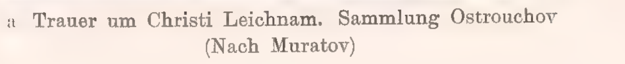


b Die Reinigung Mariä. Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



a Der hl. Georg als Drachentöter. Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)





a Trauer um Christi Leichnam. Sammlung Ostrouchov
(Nach Muratov)



b Die Zosimos- und Sabbatios-Ikone
aus der Sammlung Ostrouchov. (Nach Muratov)



a Ikone mit dem Märtyrer Nikita von Prokopij Čirin
(Photographie des Verfassers)



b Ikone mit dem Tuch der Veronika von Simon Ušakov
(Photographie des Verfassers)

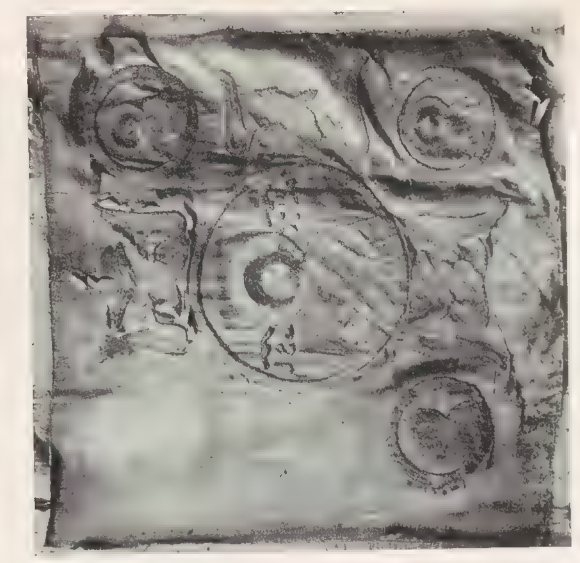
Tafel 63



Die Ikone des Metropoliten Aleksej von Prokopij Čirin
(Nach Muratov)



Die Ikone des hl. Theodoros Teron von Nikiphor Savvin
(Nach Muratov)



b Die zweite Fahne. Rückseite
(Photographie des Verfassers)



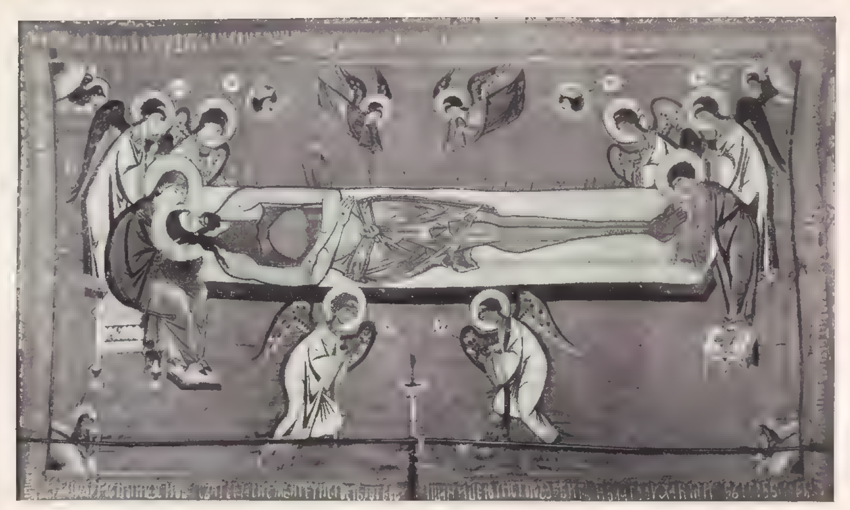
a Die Fahne mit dem Erzengel Michael
(Photographie des Verfassers)



a Die Deesis aus Euthymius' Werkstatt
(Photographie des Verfassers)



b Die Deesis aus Euthymius' Werkstatt
(Photographie des Verfassers)



a Die „Trauer um Christi Leichnam“ aus dem Pučežkij-Kloster. (Photogr. des Verf.)



b Die „Trauer um Christi Leichnam“ aus dem Chutynskij-Kloster. (Photogr. des Verf.)



c Das Tuch der Maria von Tveŕ. (Photographie des Verfassers)



a Altardecke der Großfürstin Agrafena
(Photographie des Verfassers)



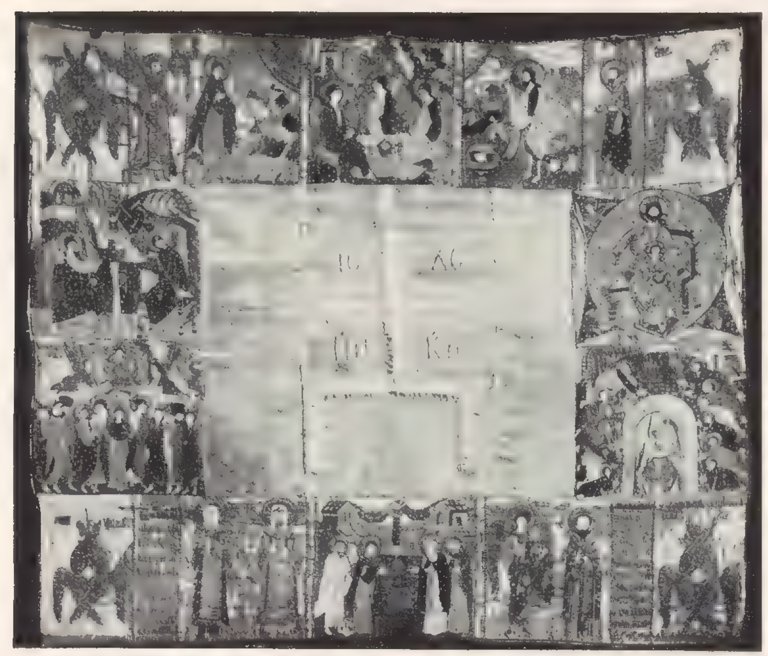
b Die „Trauer um Christi Leichnam“ des Großfürsten Vasilij II.
(Photographie des Verfassers)



a Die „Dreieinigkeit“ der Troice-Sergijevskaja-Lavra. (Photogr. des Verfassers)



b Ärmling der Troice-Sergijevskaja-Lavra. (Photographie des Verfassers)



a Tuch der Sophia Paläolog. (Photographie des Verfassers)



b Das „Wunder des Erzengels Michael“ in Chone. (Photogr. des Verfassers)

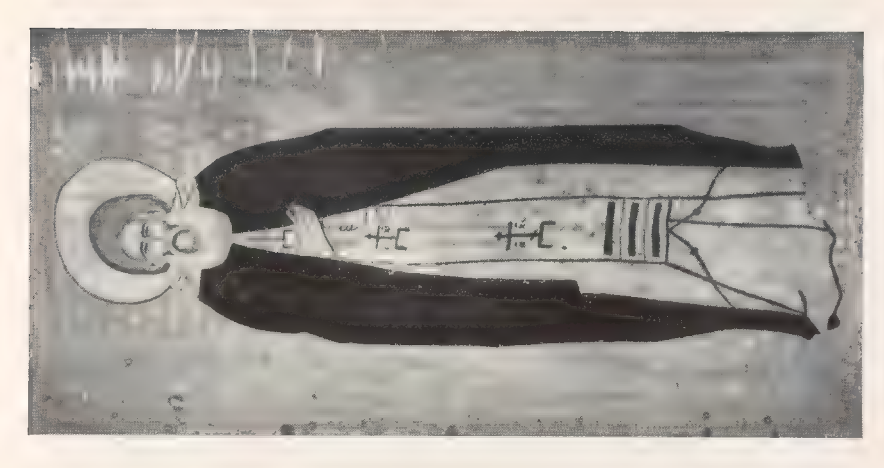


„Johannes der Täufer“
Kelchtuch des Moskauer Historischen Museums
(Photographie des Verfassers)

Tafel 72



b Grabmaldecke des hl. Sergius
(Photographie des Verfassers)



a Grabmaldecke des hl. Sergius.
(Photographie des Verfassers)



a Die „Trauer um Christi Leichnam“ der Bojaren Starickij
(Photographie des Verfassers)



b Die „Trauer um Christi Leichnam“ der Bojaren Starickij
(Photographie des Verfassers)

